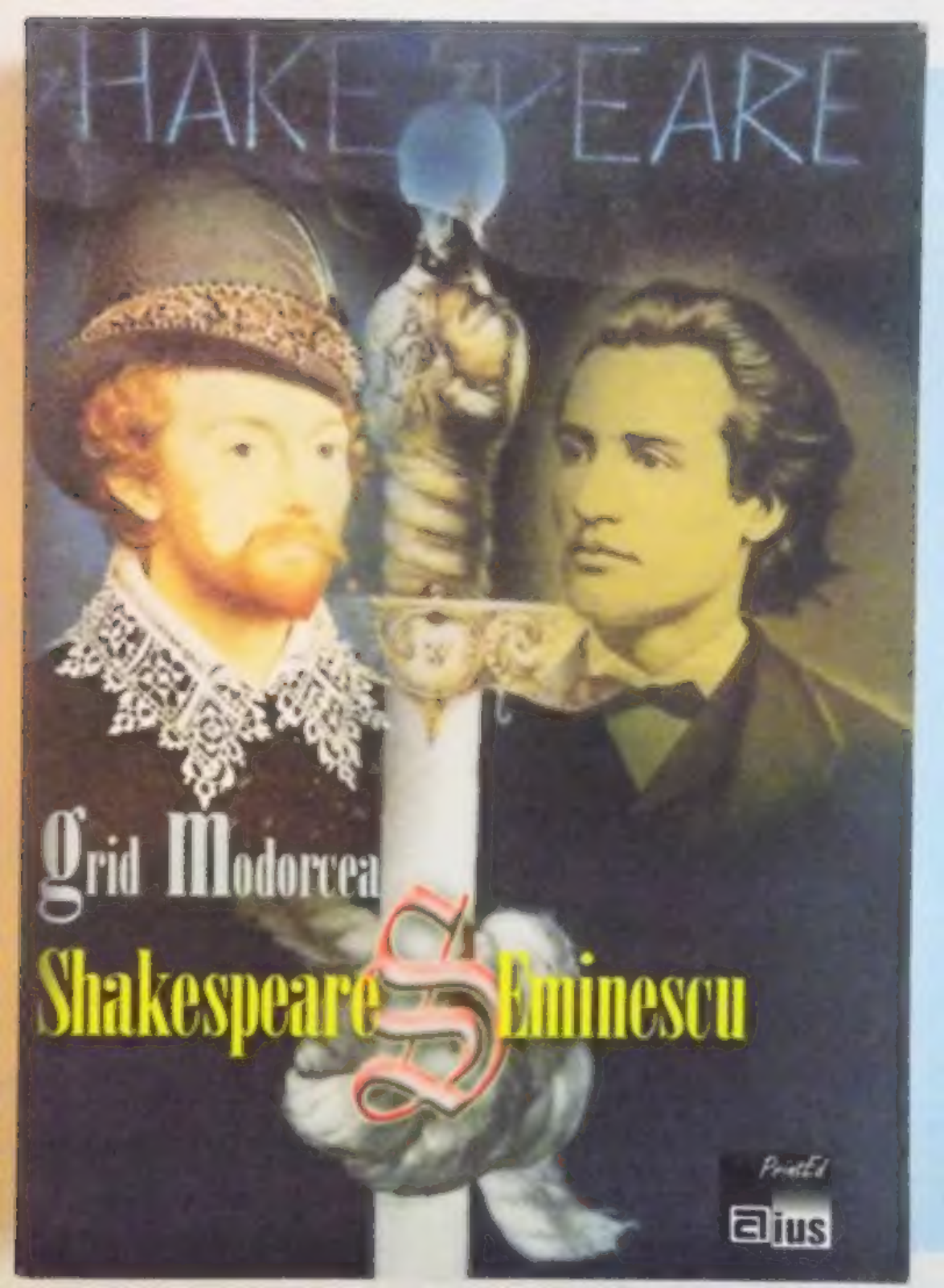


SHAKESPEARE



Grid Modorcea

Shakespeare & Eminescu

Printed

aius

Introducere

Ideile estetice ale artiștilor pot fi deslușite fie în operele lor, fie în textele explicite, scrisori, interviuri, mărturisiri, în tot ceea ce are valoare de „profesiune de credință”. Pentru a desemna situațiile respective, numeroși cercetători au folosit, de-a lungul istoriei teoriilor estetice, diferite concepte, diferiți termeni, dintre care cel mai utilizat este termenul de *poetica*. El se aplică atunci când este vorba despre ideile estetice explicite ale unui autor sau altuia și mai puțin sau chiar deloc în cazul ideilor estetice implicite. Dar poetica, fiind considerată, de la Aristotel și până la Boris Tomașevski sau Tzvetan Todorov, o știință, nu cuprinde toată aria gândirii estetice. Cu greu am putea, bunăoară, desemna drept poetica unui artist ideile sale subiective, pur individuale, pe care le aruncă la un colț de masă sau la talk show-uri, adică fără să aibă un caracter științific, fără să fie un corpus sistematic de idei, cu valoare universal-valabilă. Cu atât mai puțin putem desemna prin acest termen ideile estetice implicite ale unui artist. De altfel, termenul *poetica* are în prezent atâtea accepțiuni (vezi Mario De Micheli, **Avangarda artistică a secolului XX**, sau Luigi Pareyson, **Estetica. Teoria formativității**) încât riscă să nu mai aibă nici una precisă, să devină un fel de panaceu estetic universal, bun pentru toate situațiile și perspectivele din care este privită sau ni se dezvăluie creația artistică. Această utilizare abuzivă și deci echivocă a termenului trădează, fără îndoială, criza în care se află cercetarea critică modernă.

Consider că termenul poetica, pentru a evita arbitraritatea, este bine să fie privit în accepțiunea lui clasică, aceea care l-a consacrat, ca un punct de referință veritabil în dialogul estetic, ca un bun câștigat. Estetica modernă are nevoie de concepte noi și datorită criticilor este să le creeze, să le introducă în marele circuit al ideilor. Iată de ce, într-un studiu aplicat, numit **Perspectivelor creației** (1982), în care m-a preocupat cunoașterea mecanismului creator, am introdus noi termeni pentru a desemna cele două perspective ale creației, cea implicită și

cea explicită. Ei sunt **infraestetica** și **transeestetica**. În cartea mai sus pomenită, am definit **infraestetica** drept *viziunea despre creație a unui artist contopită cu creația însăși*, iar prin **transeestetica** am înțeles *urmele estetice aflate în afara operei, în „reflecțiile” despre creație, în opiniile critice subiective referitoare la creație, la artă în general*. Dacă **infraestetica** este un fel de „artă poetică” implicită, **transeestetica** este o „artă poetică” explicită. **Transeestetica** are mai multă legătură cu estetica și poetica, e mai apropiată de domeniul teoretic, deși limbajul său este pur individual, confesiv, metaforic, mascat, aluziv, indirect, specific unui creator sau altul, fără să aibă acel caracter științific, universal, al limbajului filosofico-estetic sau al categoriilor poeticii. **Transeestetica** este intimă autorului, poartă temperatura creației, ea însăși este până la un punct creație, căci folosește un limbaj artistic, conotativ, cum sunt „eseurile” lui Legér, ale avangardiștilor în general, adnotațiile lui Caragiale sau suma de reflecții, fundamentală pentru înțelegerea autorilor respectivi, aflată în **Correspondența** lui Cehov și Gorki, în **Prefetele** lui Racine, în **Micul organon pentru teatru** al lui Brecht, în **Dramaturgia de la Hamburg** a lui Lessing și în multe alte lucrări similare. Nu există scriitor care să nu lase asemenea mărturisiri de credință. Ele însă sunt supuse hazardului, pot să existe sau nu, pe când **infraestetica** este obligatorie. Semnificațiile artistice, tendințele, mesajul, ca și mecanismul după care o operă se structurează într-un fel sau altul nu stau în afara operei respective, ci fac corp comun cu ea, se află în realitatea ei imanentă. Numai că aceste idei nu le regăsim de-a dreptul ca teorii estetice sau ca poetici, ci ca elemente **infraestetice**. Exemplul lui Shakespeare este emblematic. Concepția lui despre teatru se află în întregime în piesele sale, iar noi putem deduce de aici o **infraesthetică shakespeareiană** și mai puțin, am spune, o poetică shakespeareiană, deși, dat fiind că el este geniul absolut al teatrului mondial, **infraestetica** lui ține loc de însăși **Estetica teatrului**. Dacă există însă o astfel de știință care se ocupă de „literaritatea” discursului său dramatic, de generalizarea legilor sale particulare de creație sau de aplicarea unor legi universale de construcție la mecanismul său creator, ea nu aparține lui Shakespeare însuși, cât mai ales comentatorilor săi (orice doctrină veritabilă fiind a posteriori fenomenelor artistice).

Fără să intrăm în alte amănunte, să reținem că *există atâtea infraestetici câți creatori sunt*. Și acest fapt l-am demonstrat în volumul menționat pe cazul unor dramaturgi reprezentând toate secolele de cultură teatrală. Acest tip de cercetare este benefic, căci susține crearea unei științe generale a esteticii, estetica/poetica putând fi considerată *suma infraestheticilor individuale*. Ea se constituie pe baza infraestheticilor imanente operei lui Dante, Cervantes, Shakespeare, Goya, Picasso etc., care oferă suportul categoriilor estetice, arsenalul de precepte pe care le aplică apoi fiecărei creații, arătând ce au în comun acești creatori și ce îi diferențiază. O lectură infraestetică este ca o vânătoare de *urme infraestetice*, cum numim procesul prin care cercetătorul ia urma care îi dezvăluie, pas cu pas, mecanismul creației. Urmele dau seama despre concepția artistică a autorului, despre procesul creației, iar lectura infraestetică reface acest proces, prin transpunerea lectorului în operă ca în propria sa creație. Pentru ca actul creator să se cunoască pe sine ca act creator, este necesară infraestetica. Ea reflectă ca într-o prismă magică creația. Ea merge mână în mână cu procesul creator și nu încetează niciodată, căci atunci când o operă e încheiată, pregătirea celei următoare intră în sarcina transesteticii, care este o continuare nevăzută, funcționând personant, a infraesteticii. Transestetica apare acum drept suport al creației, ca imanență critică, în sensul că ea luminează drumul pe care se va putea orienta creația. Desigur, dacă *există atâtea infraestetici câți creatori sunt*, aici vom spune că *există atâtea transeestetici câți creatori au scris despre artă sau au teoretizat mecanismul propriei creații*. Aristotel a creat Poetica pe baza operelor existente, deja create, ale antichității. Așa cum Boileau, în *Arta poetică*, s-a bazat pe dramaturgia clasică. Viitoarele estetici generale trebuie să se bazeze atât pe operele moderne create, cât și pe transesteticile individuale, care, atunci când există, ne ajută să luminăm multe direcții ale artei. Dacă infraestetica ne ajută să privim creația dinlăuntrul operei, transestetica, cum o arată și numele, ne propune o perspectivă exterioară asupra creației, o „transcendere“ a ei.

Alăturarea lui Shakespeare și Eminescu ne va permite să demonstrăm la obiect ce înseamnă o lectură infraestetică și una transestetică, să prezentăm cea mai originală infraestetică din dramaturgia universală, cât și una din cele mai originale transeestetici

din câte există, dat fiind că Eminescu ar fi putut fi un Shakespeare al românilor, din păcate, viața lui creatoare atât de scurtă, cam 15 ani, deși a trăit mai mult (1850 – 1889), dintre care ultimii șase ani i-a trăit în ceața memoriei, nu i-a permis să-și termine ambițiosul proiect teatral, lăsându-ne, în schimb, nenumărate mărturii transestetice, dintre care, cea mai importantă, este legată de modelul lui absolut, „*Divinul Brit*“, de la a cărui naștere (23 aprilie 1564, Stratford-upon-Avon) se împlinesc 442 de ani și 390 de ani de la moarte (23 aprilie 1616, Stratford-upon-Avon), eveniment pe care îl sărbătorește Teatrul Național din Craiova prin Festivalul „Shakespeare“, la care dorim să fim prezenți și noi în mod special cu această carte.

Am inclus, la **Adenda**, câteva cronici apărute la premiera unor spectacole shakespeariene selectate din ultimii 20 de ani, pentru a ilustra mai multe idei ale acestei cărți, inclusiv aceea că regia modernă ia ca pretext piesele lui Shakespeare, trădându-le poetica implicită, în detrimentul major al acestor spectacole. Spectacologia shakespeariană modernă se îndepărtează de spiritul teatrului elisabethan. Cred că nu există autor dramatic mai călărit, în care cine vrea intră în el cu bisturiul, nemaivorbind de imensa cohortă de epigoni care s-a născut din acest teatru, de plagierea sistematică a pieselor shakespeariene, de răstălmăcirile și replicile șchioapete care li se dau în varii forme, până la batjocorirea sau parodiarea lor, fie în maniera gravă a unui Heiner Müller, fie în cea balcanică a unui Matei Vișniec, dar cu toate acestea Marele Will rămâne neclintit, în monumentalitatea sa divină, care ni se revelează din când în când, prin cei aleși s-o pună în lumina ei reală. Shakespeare, care a apărut ca un miracol, după secole de tăcere teatrală, căreia avea să-i urmeze epigonismul și rătăcirea secolelor următoare, este un reper arhetipal pentru arta spectacolului. Pentru tot ceea ce înseamnă prestigiul autorului dramatic. Cele 36 de piese de teatru pe care le-a scris sunt comoara cea mai de preț a geniului uman. Modernitatea și actualitatea acestui teatru constă tocmai în clasicitatea lui, în respectarea unui tipar absolut al comunicării, care este povestea, dar mai ales în concepția profund realistă pe care o are Shakespeare asupra istoriei și teatrului, întemeiată pe ideea participării conștiente a spectatorului, din care a rezultat opera cea mai educativă care s-a creat vreodată, deși i se atribuie lui Shakespeare o natură pederastă, contrazisă

însă de realitatea pieselor, în care triumfă iubirea, familia și tot ceea ce înțelegem prin relații normale dintre oameni. Denaturările vin din partea detractorilor săi sau a celor bolnavi după senzațional, care nu acceptă ca un geniu ca Shakespeare să fie normal, să fie de partea cursului natural al vieții. Ei merg pe ideea promovată de o anumită zonă a medicinei că geniul este o excepție, fiind asociat, prin definiție, cu anomalia. Dar în opera lui Shakespeare nu este nimic anormal. Ba pledoaria pentru iubirea curată, a cărei încununare este căsătoria, este un laitmotiv al acestui teatru. Un teatru profund creativ, care urmează îndemnurile firii. Shakespeare nu contrazice sau ignoră legile firești ale naturii, iar toate excentricitățile care i se pun în seamă sunt opera epigonilor săi, care transformă în vicii și perversiuni, în excese erotice orice aluzie care se menține în limitele bunului simț. Cei mai câștigați sunt, fără îndoială, acei „tălmăcitori” care au izbutit să-i fie fideli, fie pe hârtie, fie pe pânză, fie pe note, fie pe scenă, fie mai ales în film, reușind câteva ecranizări memorabile, de la *Hamlet* (1948) al lui Sir Laurence Olivier la *Othello* (1986) lui Zeffirelli sau la cea mai recentă recreare a ambianței teatrului elisabethan, filmul lui Richard Eyre *Stage Beauty*, cum vom arăta.

Din păcate, spectacole după piesele neterminate ale lui Eminescu lipsesc cu desăvârșire. Deși teatrul lui Eminescu este opera unui tânăr, un teatru eminamente scris la tinerețe, care, prin pagini viguroase, genial inspirate, este „*pururea tânăr*”, totuși nu a găsit ecou în nici una din generațiile teatrale ce s-au succedat pe scenele românești. Și cauza principală o reprezintă necunoașterea acestui teatru. Mă uit la atâtea montări ale tinerilor regizori care își caută inspirația în texte culese de aiurea, când lângă ei se află o comoară. În viața mea de om de teatru nu am văzut decât o montare a singurei piese terminate *Amor pierdut*, la teatrul din Cluj, eveniment datorat lui Dorel Vișan. Și mă gândesc ce reviriment ar fi pentru cei cu spirit ludic dacă ar descoperi comedii ca *Infamia*, *cruzimea și desperarea*, *Gogu tatii* sau *Cenuștocă*, cât și, pentru cei cu viziuni dramatice, o piesă ca *Grue Sânger*. Mulți regizori, mai ales cei polonezi, descoperă în teatrul lor național cioburile unor piese și le recompun, le dau o viață nebănuită. Montările unor piese scrise de Eminescu, fie ele în formă de coloane, cum vom arăta, ar avea un rol creator enorm, căci ar putea fi considerate un fel de încheiere

a lor, așa cum s-a întâmplat cu multe piese neterminate, rezultatul fiind creații de sine stătătoare, după modelul lui Franz Schubert, care și-a numit **Simfonia a VIII-a** în si minor **Neterminata**, după cel al **Simfoniei nr. 5** a lui George Enescu, pe care a terminat-o Pascal Bentoiu, sau după modelul faimosului film **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**, cum și-a botezat Nikita Mihalkov ecranizarea după Platonov, piesa de tinerețe, neterminată, a lui Cehov.

SHAKESPEARE

Infraestetica

Shakespeare nu ne-a lăsat o Poetică și nici un studiu estetic din care să cunoaștem măcar o parte din principiile mecanismului său creator. Ne-a lăsat, în schimb, o operă excepțională. Și, implicit, o infraestetică. Din analiza infraesteticii sale vom putea descifra acele elemente care ne vor permite să pătrundem în laboratorul specific al acestui teatru, etalon universal, mereu viu și actual. A vorbi, așadar, despre mecanismul teatrului shakespearian înseamnă a vorbi despre infraestetica shakespeariană, înseamnă a vorbi, de fapt, aproape în chip nemijlocit, despre Estetica teatrului și a artei în general.

Se știe că o operă organic încheagată are o unitate de semnificații și în același timp este polistratificată. În cazul unei opere atât de vaste și complexe ca cea a lui Shakespeare, a ajunge la „decuparea” unei infraestetici echivalează cu a căuta într-un labirint centrul. Și totuși, „labirintul” creației, în cazul operei shakespeariene, este plin de urmele infraestetice ale genialului său plâsmuitor. Urmele infraestetice se află în această operă, mai mult decât în oricare alta, la toate nivelurile: în cel al limbajului propriu-zis, în cuvinte și în fonemele din cuvânt, în nivelul logic, în cel al sensurilor operei, în cel al relațiilor dintre personaje, dintre personaje și obiecte, în nivelul conflictului tipic dat de structura clasică a operei dramatice, comedie și tragedie mai ales, și în cel al conflictului specific teatrului shakespearian, îmbinarea tragicului cu comicul, în nivelul unităților și diversităților, ca să le numim așa, de loc, timp și acțiune, în cel al universului comportamental, în nivelul specificului național, în cel al tipului de *montaj* al scenelor, ca să nu mai vorbim de nivelul concepțiilor despre lume, natură, viață, destin, om și univers, dar cel mai mult în cel al *sistemului de convenții*, mecanismul propriu-zis al creației. Acesta este exprimat uneori explicit printr-un „joc prim” al

limbajului și al unui tip sau altul de construcție dramatică – schemele structurale –, iar altele printr-un „joc secund“ atât de rafinat – scheme infrastructurale – încât mecanismul creator este foarte greu de sesizat. Faptul acesta se întâmplă îndeobște în alte genuri literare, mai ales în poezie, unde convențiile sunt de nesesizat, mult mai subtile, dat fiind și abundența mijloacelor cu care artistul operează. În asemenea cazuri, cercetătorului îi vine în ajutor propria experiență creatoare, dar mai cu seamă urmele infraestetice aflate în alte opere ale autorului studiat (cunoașterea operei în ansamblu este absolut obligatorie pentru înțelegerea „părților“). Astfel, ajungem să *intuim* și să *deducem* infraestetica operei respective și maeutica ascunsă care o ține în viață și-i dă caracterul de unitate organică!

Infraestetica lui Shakespeare sau, cu alte cuvinte, viziunea sa estetică conținută în replici, monoloage, prologuri, acțiuni, scene etc., se află deci la toate nivelurile creației. Mai mult chiar, ea, făcând parte intrinsecă din operă, este funcțională în raport cu toate articulațiile operei, atât de funcțională (de pildă, este de neînchipuit **Henric al V-lea** fără Prolog sau **Hamlet** fără înscenarea morții tatălui său) încât infraestetica constituie însăși cheia înțelegerii teatrului shakespearian, a unei piese sau alteia. Și aceasta întrucât infraestetica este ansamblul elementelor creatoare care susțin partea principală, „scheletul“ Creației. În principiu, când mecanismul creator este exprimat aproape explicit, ca în piesele **Henric al V-lea**, **Visul unei nopți de vară**, **Cum vă place**, **Hamlet**, **Zadarnicele chinuri ale dragostei**, dar, mai ales, din punctul nostru de vedere, în celălalt caz, cel implicit, când dialectica creației se găsește perfect exprimată în piese ca **Richard al III-lea**, **Regele Lear** sau **Othello**, se poate spune că infraestetica lui Shakespeare se află acolo, în acele urme infraestetice unde personajul sau personajele generalizează, ies parcă din contextul acțiunii și al relațiilor concrete, depășindu-și tiparul, filosofând sau vorbind în pilde, exprimându-și concepția despre Nimic și Adevărul Total (realitatea cu multitudinea ei de conexiuni), acolo unde există un *Weltanschauung*, dar mai cu osebire acolo unde *termen de comparație* (și aici e cheia „decupării“ oricărei infraestetici!) este chiar arta, cu sferele ei adiacente, cu elementele ei de acumulare, care țin, desigur, de facultățile umane. Într-o asemenea situație se poate, deci, afirma cu certitudine că prin

personajul respectiv ne vorbește însuși autorul, după cum un muncitor este mai autentic acolo unde-i el însuși, adică în munca sa.

Teatrul lui Shakespeare exprimă Adevărul Total. Nu suntem de acord cu Aldous Huxley (vezi *Și restul e tăcere*, Ed. Univers, 1977, eseul „Tragedia și Adevărul Total”), care consideră că tragediile lui Shakespeare sunt incompatibile cu Adevărul Total și ar reflecta numai Adevărul Parțial. Dar este lesne de arătat cum, în plină tragedie, de exemplu, când ziua luptei de la Azincourt se sfârșește cu atâția morți, Shakespeare introduce scena de tot hazul cu „mănușa” soldatului Williams, având o pildă foarte subtilă: Williams nu pe rege l-a jignit în noaptea care a trecut, ci pe un om oarecare ce i s-a arătat; or, în acest caz, nu poate fi vorba de nici o jignire. Vina este a regelui care nu s-a arătat ca rege. De aceea și regele îi umple mănușa cu bani! Fapte asemănătoare se petrec în toate tragediile lui Shakespeare. După cum, în plină comedie, el introduce, printr-o mare artă, precum cea a dedublării personajelor, a „schimbării rolurilor”, scene profund tragice. Vezi, de pildă, Actul IV din **Mult zgomot pentru nimic**.

Dar un studiu exhaustiv despre infraestetica lui Shakespeare necesită o lucrare de vaste proporții, redată înainte de toate printr-un *dialog infraesthetic* al lui Shakespeare cu el însuși, cantitatea materialului – prologuri, monologuri, replici, scene aproape întregi, ca, de pildă, Actul II, scena 2, și Actul III, scena 3, din **Hamlet**, apoi Actul III, scena 1, și Actul V, scena 1, din **Visul unei nopți de vară**, Actul II, scena 7, din **Cum vă place**, sau Actul V, scena 2, din **Zadarnicele chinuri ale dragostei** – ridicându-se probabil la sute de pagini, ce ar trebui să facă, așadar, conținutul unei cărți de sine stătătoare! De aceea, aici ne vom mulțumi (dat fiind caracterul de *introducere* în fenomenul infraesthetic al operei lui Shakespeare și de exemplificare a lui de-a lungul istoriei teatrului) cu unele din cele mai importante idei și principii care formează nucleul de bază al teatrului shakespeareian din punctul de vedere... al lui Shakespeare însuși, de fapt, al *dialogului infraesthetic* imaginat de noi, rezultat al lecturilor infraestetice făcute operei shakespeareiene.

Secțiunea întâi

A. Regula previziunii

Legea sau regula infracstetică fundamentală, cea care dă *specificul* teatrului shakespeareian, este legată de formula *prezicerii* sau a *previziunii*. Această „lege” aparține în primul rând istoriei, epocilor confuze ale evului mediu, este scoasă așadar din viață, din acele realități unde duhurile, vrăjitoarele, superstițiile, într-un cuvânt, fantasmemele Ignoranței, se aflau în mare măsură la cârma destinului omenesc, cu o forță extraordinară, ca în nici o altă perioadă istorică! În **Henric al VI-lea** acest adevăr al vieții reale este exprimat mai mult decât convingător, vezi în special scena 4, Actul I, Partea a II-a și consecințele, care formează de fapt însuși subiectul acestei piese, „*moartea bunului duce Humphrey*”, conținut chiar în titlul piesei publicate în ediția in-folio din 1623. Această regulă, conform unei lecturi infraestetice deductive, Shakespeare a ridicat-o la rang de principiu fundamental al teatrului său. Pretutindeni ea funcționează ca axul cel mai important al mecanismului creator. Este legea vieții care a devenit cel mai specific mijloc dramatic al teatrului shakespeareian, căci pe ea se clădește întreaga osatură a creației însăși, care declanșează *demonstrația întru ceva*, cum am numit esența pieselor lui Shakespeare. Este un principiu infraesthetic, o cheie sigură a tipului de viziune dramaturgică pe care el a practicat-o. Atmosfera de *vraja mitică*, de continuă îmbinare a planului real cu cel ireal, ne „pătrunde” la lectura oricărei piese a marelui Will. E o neîntreruptă pendulare între vis și realitate. Visul e aievea și realitatea vis. În contextul previziunii, al vrajei, totul pare și nu pare, este și nu este. Această lege determină de fapt elasticitatea și rafinamentul convențiilor teatrale. Și faptul că atare se întâmplă, fără îndoială, deoarece în legile scenei au „intervenit” ființele supranaturale! Cu puterea lor de anticipație, de previziune!

Înțelegerea acestei legi sau reguli a previziunii ne dă cheia cunoașterii gândirii scenice a lui Shakespeare, a concepției sale despre

arta spectacolului, neatinsă încă în modernitatea și noutatea ei, poate cu excepția limbajului cinematografic „vorbit” de câțiva cineaști aleși. Astfel, în cadrul acțiunii antice, cu subiect mitologic, din **Visul unei nopți de vară**, Shakespeare introduce personaje contemporane, oameni din popor, prilej înainte de toate pentru a parodia teatrul vremii și de a scoate în evidență expresă câteva din regulile infraesteticii sale (vezi Actul I, scena 2, și Actul V, scena 1). După cum, în plină „poetică” clasică (Actul III, scena I), când meșterii Atenci, aleși pe sprânceană, repetă ceea ce trebuie respectat, adică „regulile” teatrului (clasic), Shakespeare introduce indicația: „*Intră Puck, nevăzută*”. Apoi Puck spune:

*Ce gugumani fac hărmălaia asta,
Aici, lângă culcușul doamnei noastre?
Cum? Joacă teatru? Ah, îi voi privi,
Iar la nevoie, fi-voi și actor.*

Și Puck chiar va „juca”: va înlocui capul lui Fundulea cu un cap de măgar! Intervenția elementelor „supranaturale” în mijlocul „vieții normale” o numim *relație de complementaritate*. În teatrul lui Shakespeare elementele normale, cum ar fi oamenii din popor, introduc firescul, obișnuitul, cotidianul, pe când cele supranaturale, ca Puck, vrăjitoarele, oamenii ieșiți din comun, precum Ioana d'Arc, introduc neobișnuitul, nefirescul, vraja. Am fi înclinați să credem că teatrul lui Shakespeare este un teatru „lipsit de reguli”, însă, alături de regulile aristotelice, aflate pretutindeni în opera sa dramatică, perfect asimilate, dovadă că în anumite piese, comedii mai ales, ca **Visul unei nopți de vară** sau **Zadarnicele chinuri ale dragostei**, își permite să le parodieze pe unele, să le inverseze pe altele, să se joace de fapt cu regulile clasice (atât de bine le stăpânește!), Shakespeare introduce noi reguli spectaculare. La regulile „normale”, „vizibile”, el adaugă niște reguli complementare, „supranaturale”, „invizibile”. Legilor spațiale și temporale li se adaugă legi aspațiale și atemporale. E de fapt o *extindere* a regulilor clasice prin subtile convenții complementare. Această complementaritate, existentă la urma urmei și în teatrul antic, capătă aici o mare forță artistică, devenind, la nivelul infraesteticii, profund antitetică. Într-un fel, Shakespeare continuă în spiritul cel mai

profund tradiția, îmbogățind-o cu relațiile antitetice specifice teatrului său, cu perfecta mișcare teză-antiteză din estetica hegeliană, cu sinteza contrastantă a binomului bine-rău, a fi-a nu fi, da-nu, lumină-întuneric, viață-moarte, cuvânt-tăcere, om-duh, simplu-labirintic, nimic-total, unu-multiplu, moral-imoral, adevăr-neadevăr/minciună, apolinic-neptunic etc. E o continuă metamorfozare antitetică a minusului (negativului) și a plusului (pozitivului).

În piesele tragice legea previziunii intervine în infralogica mecanismului creator cu atâta pondere esențială, ca o „preștiință” a creației, încât *previziunea este sinonimă cu tragedia*. Neîndoios, tragediile lui Shakespeare ar trebui însoțite de aforismul: *Atâta tragedie câtă previziune există! Macbeth este modelul*. Aici apare ca personaj Hecate însăși, marea vrăjitoare subpământeană, stăpâna nopții și a descânteceilor magice. Apariția ei constituie o urmă infraestetică foarte importantă, cum vom vedea. Piesa este o continuă previziune, ea stând în totalitate sub controlul acestei legi fundamentale. **Macbeth** exprimă la propriu dinamica vie a previziunii. Previziunea este o preștiință, în concepția lui Shakespeare. De altfel, pentru cei mai mari filosofi moderni, de la Giambattista Vico la Mircea Eliade, sâmburii științei se află în mituri, chiar și în cele mai „ascunse”, care încă nu s-au revelat. După Shakespeare, vrăjitoarele știu „*citi-n sămânța vremii*”. Și chiar o dovedesc la tot pasul. Ele scriu destinul personajelor și intervin în momentele cheie ale acțiunii. De fapt, în toate tragediile lui Shakespeare se întâmplă lucrul acesta, vrăjitoarele știu cu un ceas mai devreme mersul faptelor. Dar ca nici o altă tragedie, **Macbeth** e construită clar pe un fel de maeutică a previziunilor. Vrăjitoarele prezic chiar dintru început faptele, mai de-a dreptul decât oracolul de la Delphi, iar autorul caută să le adeverească prezicerile. Ca într-o demonstrație matematică. Chiar dacă azi acest procedeu ne apare astfel, ca o tehnică pur convențională, să nu uităm că atunci el era conform spiritului vremii.

Așadar, din capul locului, Shakespeare își propune să demonstreze ceva – prin preziceri – și anume că **Macbeth** va ajunge rege, iar copiii lui Banquo la fel, ceea ce se pune să facă cu temei, pas cu pas. Adică schema, tipul respectiv de construcție teatrală, Shakespeare o populează cu viață, creând personaje și conflicte puternice. Mai mult, animat de faptul că vrăjitoarele „*s-au flnut de cuvânt*”,

Preziceri două

S-au și-implinit ca norocos prolog

Al planului crăiesc ce va să fie,

Macbeth își pune în gând să forțeze destinul și, cu ajutorul soției sale, alege „drumul care-i cel mai scurt”: crima!

Ce s-ar fi întâmplat, ne putem întreba, dacă nu-i ieșeau lui Macbeth vrăjitoarele în drum? Dacă nu i s-ar fi prevestit mărirea? Ar mai fi făcut el ceea ce nici în vis n-ar fi gândit? Mai era Macbeth un ucigaș, când însăși Lady Macbeth spune despre el:

Firea ta-i prea plină

De laptele-omeneștii duiosii... ?!

Așadar, ce s-ar fi întâmplat? Shakespeare n-ar mai fi scris piesa dacă ar fi gândit așa!? Dar el trebuia să urmeze istoria, faptele ei. Scenariul pe care îl scriu vrăjitoarele face parte din scenariul divin, din ceea ce ne este scris de soartă, care la Shakespeare devine regula previziunii. O metodă estetică aplicată istoriei. Problema se punea deci în termenii relatării artistic-reflectorii a faptelor istorice date, care l-au inspirat pe autor. Iar Shakespeare a găsit mijlocul cel mai specific subiectului său, scos din spiritul vremii: legea previziunii, vrăjitoarele! O asemenea temă, în alte condiții istorice, desigur, se preta la alte mijloace. Ar fi astfel firesc să ne gândim că „vrăjitoarele” pot fi în capul lui Macbeth sau Lady Macbeth! Căci dacă prezicerile vrăjitoarelor și-au făcut atât de repede efectul în mintea și sângele lui Macbeth și apoi ale soției sale, nu oare aceste „gânduri de mărire” erau adormite în tiparul ființei lor și somnul rațiunii stătea gata să se deștepte și să zămislească monștri? Iată căi posibile, până la parodierile moderne – ale teatrului animat – făcute legendei lui Macbeth. Orice mijloace și orice interpretări pot fi acceptate dacă sunt consecvente și conforme timpului și scopului urmărit. Shakespeare însuși s-a folosit de regula previziunii ca fiind singura cale adecvată cu sine și cu spiritul faptelor și al epocilor respective, epoci de prejudecăți și inchiziții.

Urmele infraesteticii shakespeariene ne duc, de fapt, la această interpretare a unuia dintre principiile fundamentale ale acestui teatru:

Prezicerea! Așadar, un singur mijloc suprem, fantastic, scos din bestiarele infernului sau ale lumii supranaturale. Teatrul lui Shakespeare e populat de vrăji, năluci, vrăjitoare, duhuri, arătări de tot felul, iar cuvântul prezicere sau prevestire le este frontispiciu! Prevestirea este prologul și soarta tragediei. Moartea eroilor tragici este o consecință directă a prezicerilor vrăjitoarești. Însuși Gloucester îi cade victimă, într-una din cele mai tulburătoare tragedii shakespeariene, **Henric al VI-lea**. Cu puțin înainte de a muri, Gloucester spune (Partea a II-a, Actul III, scena 1):

*Dar moartea-mi nu-i decât prologul plesei
Și alții, mii, nu pot nici bănu
Primejdia și nu văd tragedia
Pe care ei o pun la cale.*

Analiza infraestetică ne arată clar că legea previziunii trebuie acceptată, ca orice convenție teatrală necesară, obligatorie pentru viața spectacolului teatral și, în general, pentru existența artei ca artă. În fond, arta e un sistem de convenții. Important este de a găsi convenția necesară sau, altfel spus, acel sistem care-i pe potrivă substanței căreia vrem să-i dăm viață artistică! O convenție și nu alta o acceptăm ca fiind absolut necesară, perfect funcțională, când înțelegem că ea și numai ea se află la locul ei, e aplicată cum trebuie, pe potrivă mecanismului artistic și a logicii interioare a faptelor. Neînțelegerea acestui lucru duce la un eșec în receptarea specificului artei. Artă trebuie înțeleasă și gândită și prin convențiile ei, prin regulile ei proprii, altfel înseși semnificațiile sale majore vor scăpa înțelegerii.

Când Macbeth spune (Actul III, scena 1):

*Nu-l totu-a fi ce ești,
A fi în tihnă-i totul,*

el e deja pierdut. Începe coșmarul. Crimele se țin lanț, ele urmând întocmai „logica” prezicerilor, ordinea nevăzută a lucrurilor. Macbeth, ucigându-l pe Duncan, Lady Macbeth stearpă fiind, urmează „firesc” uciderea lui Banquo, căci moartea regelui a deschis drum spre tron fiilor lui. Asemenea fapte urmează prelogicii celor prezise de vrăjitoare.

În aceste momente, mai exact, Actul III, scena 5, Shakespeare se dovedește genial în mânuirea regulii previziunii, cu alte cuvinte, în construirea acestei piese.

Acum apare Hecate. Ea, Hecate, va prezice întreruperea șirului tâlhăriilor lui Macbeth, ea va „repara” ceea ce supusele sale – celelalte vrăjitoare, precum acel hegelian „*altceva al înstelului*” –, au săvârșit, dezvăluindu-i lui Macbeth „viitorul”. Urma infraestetică este clară. De aici reiese faptul că Macbeth se află la cheremul sorții, care se învârtă cum vrea ea, adică conform legilor ei necurate, cabalice. Prin urmare, vrăjitoarele au înscenat totul, și-au bătut joc de Macbeth, „*au făcut tocmeală*” cu el, i-au prezis ce i-au prezis cu bună știință, dovedind că sunt perfect cunoscătoare a firii omenești. Avem aici cea mai profundă meditație despre „firea schimbătoare” a omului.

Aplicând magistral legea previziunii, Shakespeare a vrut să ne demonstreze cât de slab, de firav (moralmente, în primul rând), este omul, cât de repede se poate înrăi și poate fi mârșav, cât de fulgerător, doar la apariția unor vedenii sau a unor șoapte nefaste, venite din el sau din afara lui, se poate schimba din *om* în *neom*. Mai târziu, Brecht va încerca cu piesa *Un om = un om* să exprime același lucru, dar prin mijloacele didactice ale distanțării. În esență, deci, previziunea este ca o piatră de încercare pentru Om. Și tocmai un asemenea adevăr îl dovedește Shakespeare prin finalul piesei, unde face apel la rațiune, la cunoașterea naturii și a realității omenești. Desigur, Macbeth vorbește despre „*arta voastră*” (Actul IV, scena 1), a vrăjitoarelor pe care le consultă. Și această artă constă în aceea de a „realiza imposibilul”, de a prevesti ceva ce pare de neîmplinit, ca mișcarea codrului de la Birnam. Dar ceea ce pare imposibil pentru Macbeth și este peste puterile închipuirii lui, nu este imposibil pentru Malcolm, viitorul rege, care poate realiza imposibilul prin inteligență și șiretenie omenească. Ceea ce este de neînchipuit pentru mintea oarbă a lui Macbeth, este foarte de înțeles pentru oricine cunoaște legile naturale ale nașterii:

MACBETH

Abate-ți șlerul.

Port vrăjlită vlahă!

Nu-l dat să mă răpună nimănui

Născut de-o mamă!

MACDUFF

Nu te-ncrede-n vrăji.

Iar îngerul pe care l-ai slujit

Să-ți spună el că smuls a fost Macduff

Pretimpuriu din sânul maicii sale.

MACBETH

Blestem pe gura care-mi spune-aceasta

Ea surpă tot ce-i mai bărbat în mine.

Să nu mai cred în diavoli scamatori;

Ne hărțuie cu vorbe în doi peri;

Cuvântul dat și-l țin doar la ureche,

Dar mint nădejdi noastre. Nu mă bat!

Când Macbeth nu mai este apărat de vrajă, devine un laș, un neputincios, opus viteazului de la început, și va pieri. El înțelege că a fost la cheremul vrăjitoarelor, o marionetă în mâinile acelor „diavoli scamatori”. O înțelege însă prin spusa altuia, căruia îi aruncă blestemul său. Realitatea, viața, rațiunea, natura îl conving de fapt pe Macbeth. Ca viața să continue.

Așadar, legea prevestirii este un mijloc dramaturgic specific teatrului elisabethan, în speță shakespeareian, scos din legile vieții și revenind la ele, dar, ca viața să continue – și acest fapt este cel mai important –, el trebuie pus în slujba inteligenței, a minții omenești, a rațiunii creatoare, asemenea lui Ariel în raport cu Prospero. Previziunea este o creație a Demiurgului, a Geniului, în ultimă instanță, a Muncii.

Și fiindcă am amintit de personaje ale piesei **Furtuna**, e timpul să spunem că, după Shakespeare, conform urmelor infraestetice uneori atât de explicite, conținute în această „poveste” filosofică, previziunea este un dar omenesc obținut prin trudă, prin studii îndelungate. Așa cum a dovedit-o Nostradamus. Și Prospero este un personaj nostradamian. Sau faustic. Furtuna și cele ce-i urmează sunt de el „rânduite cu-atâta prevedere”! Prospero are „darul prevederii” (Actul I, scena 2), câștigat prin știință, prin adâncirea în „lumi tainice”, studiind tomuri „ce-mi sunt mai scumpe ca ducatul; ducatul meu, încăpător altminteri, / Era acum bibliotecă”. Astfel, „retras, râvnind

la-mbogățirea minții/ Cu lucruri ce, de n-ar fi-atât de-ascunse,/ Ar fi nespuse de scumpe", Prospero a devenit asemenea Demiurgului, Magul Total, stăpân pe cele mai tainice legi ale firii și suprafirii. Puterea lui este atât de mare încât orice poate fi cu puțință, nimic nu-i imposibil. El stăpânește legile firii și ale nefirii și – prin Ariel – le poate ușor amesteca unele cu altele. Amestecă visul cu realitatea, veghea cu somnul. Și totul pornește din „darul prevestirii”, din puterea minții de a rânduind chiar și nevăzutul și neprevăzutul. Slujindu-se de legea prevestirii, așa se face că Shakespeare, schimbând funcțiile firii, schimbă regulile scenei. Introducând fantasticul în viața reală, mitul în cotidian, magicul în mijlocul lucrurilor firești, Shakespeare rafinează convențiile artei spectaculare atât de mult încât el obligă la un nou tip de receptare, creând în fond, cum vom vedea, un nou tip de spectator.

Puterea lui Prospero, arta lui, este faustică, dar și donquijotescă: căci ea vine din cărți! El stă zilnic „cufundat în cărți” (Miranda). Ca să-i iei puterea, și Caliban știe ca nimeni altul ce înseamnă această putere, el, fiul „hidoasei hârce” Sycorax, „atunci ia-i cărțile”! Caliban îl îndeamnă pe Stephano (Actul III, scena 2) să-l omoare pe Prospero...

*Dar, mai întâi,
Să-i fur hârțoagele – fără de ele
E prost ca mine, nu-l ascultă-un duh (...)
Vezi, dar, de-i arde cărțile!*

Desigur, Caliban face parte din tagma răzvrătiților nebuni, de tipul Jack Cade, cel care voia să devină, asemenea lui Caliban, rege, stăpân pe „insulă”, prin distrugerea științei de carte, a tipăriturilor, a învățașilor: „Luați-l; curățați-l, vorbește latinește!”, prin instaurarea absurdului și a de-a vălmășiei, prin anularea oricărei legi. Căci spune el în **Henric al VI-lea** (Partea a II-a, Actul IV, scena 7):

*Duceți-vă și ardeți toate arhivele și judecătoriile regatului:
gura mea o să fle parlamentul Angliei.*

Numai că Prospero, prin sine sau prin Ariel, este prezent peste tot, ca însuși geniul cel bun al lui Shakespeare. Care, prin personaje ca

Prospero – alter ego-ul său –, care au „*darul prevestirii*“, nu face altceva decât să slujească Binele și Adevărul! Acesta este în fond meșteșugul lui Prospero, arta lui, „demonstrația întru ceva“! Căci Prospero, adică însuși Shakespeare, a căutat să dea o lecție celor care, în timp ce el voia să facă bine, studiind, creând, i-au făcut mult rău! E o pedeapsă filosofico-morală, o mare lecție spirituală dată, în general, strâmbătății lumii. În acest sens se poate spune că **Furtuna** este testamentul infrasofianic al lui Shakespeare, urma cea mai prețioasă a Înțelepciunii sale.

Titania, Oberon, Puck, Ariel, Hecate, Prospero și alții ca ei sunt urmele infraestetice ale invenției absolute a teatrului shakespeareian: legea previziunii, cea care, schimbând legile firii, a îmbogățit cu o latură „nevăzută“, fantastică la prima vedere, regulile artei spectacolului, precum cucerirea cosmosului apropiat ne-a dezvăluit fața nevăzută a lunii. Omul însuși devine astfel intim familiarizat cu „supranaturalul“, cu „*slujbașii Sorții*“, așa cum devin Ferdinand și Miranda când asistă la „spectacolul“ oferit de Prospero („*doresc/ S-arăt acestei tinere perechi/ Puterea artei mele*“) în Actul IV, scena 1:

FERDINAND

*Măreață viziune, peste fire,
Și-mbătătoare pentru ochi!
Pot crede că-s spirite?*

PROSPERO

*Prin meșteșugul meu,
Le-am scos din lumea lor, ca să dea viață
Acestor fantezii.*

Aceasta este o urmă infraesthetică fundamentală pentru înțelegerea „meșteșugului“ lui Shakespeare. De ce oare personajele-oameni din piesele sale sunt intim familiarizate cu personajele supranaturale, aceste două lumi coexistând antitetic? Desigur, ca înșiși spectatorii săi să fie tot atât de familiarizați (prin înțeles, prin legea participării conștiente, de care ne vom ocupa mai jos) cu „*viața acestor fantezii*“! Fantezii și Previziuni scoase din viață, căci lumea e o scenă! Numai că Shakespeare propune lumii, pe care o cunoaște atât de bine în mișcarea ei vie, Fantezii

și Previziuni noi, roditoare, ere de aur, insule ale științei și înțelepciunii (vezi mai ales *Furtuna*, Actul II, scena 1, și Actul IV, scena 1: „*E bine-aici — Înțelepciunea și puterea ta/ Adus-au raiul pe pământ*“.) Desigur, le propune. Dar îndoiala hamletiană se află pretutindeni. Simțul realității nu și-l pierde nici în cele mai fantastice previziuni. Shakespeare se uită în jur mereu și se află față în față cu el însuși ori de câte ori se trage „ultima cortină“. El ne-o și spune într-o limbă infraestetică foarte clară (Actul IV, scena 1):

PROSPERO

*Serbarea noastră s-a sfârșit. Actorii,
Ți-am spus, au fost, toți, duhuri, și-n văzduh
S-au destrămat cu toții. Și întocmai
Ca funigeii viziunii, turnuri
Cu turlele în nori, palate mândre,
Biserici maiestoase, chiar pământul,
Cu tot ce-a moștenit, se vor topi
Și, duși, ca-nchipuită scena-acesta,
Nici spulber n-au să lase-n urma lor.
Plămadă suntem precum cea din care
Făcute-s visele; și scurta viață
Împrejmuită ni-e de somn.*

Această meditație gravă este tot o sămânță a legii previziunii și, ca orice previziune fundamentală, se află în legătură cu infraestetica sa. Weltanschauung-ul shakespearian sălășluiește în chiar esența creației, acolo unde Demiurgul este la el acasă și se găsește în singurătatea lui creatoare. Genialitatea lui Shakespeare a stat mai ales în faptul că el a știut, prin „*darul previziunii*“ — în special atunci când meditațiile și le exprima în comparație cu teatrul —, să ni se înfățișeze pe el însuși, nemistificat, printr-o sinceritate dezarmantă, de parcă n-ar fi avut conștiința dialogului cu posteritatea. Așadar, numai prin cunoașterea infraesteticii, a acestui „oracol“ al creației, putem să nu ne rătăcim în labirintul firii și să deslușim din tainele suprafirii convenția, regula, în raport cu Eul cel adevărat, cum spune Alonso în *Furtuna* (Actul V, scena 1):

*E-un labirint din cele mai ciudate,
Și tot ce s-a-ntâmplat întrece firea*

*Și rosturile ei; doar vreun oracol
Ne-o dezlega această taină.*

Desigur, confesiunea și profesiunea de credință ale unui artist stau în haine de sărbătoare, dar inițierea infraestetică va ști să le tălmăcească. Când Prospero se leapădă de magie, își frânge bagheta și cartea și-o afundă, o face pentru că i-a iertat pe toți, căci mila-i mai presus decât răzbunarea, după ce căința a avut loc. Prospero, alias Shakespeare, s-a împăcat cu lumea, „vrăjile s-au destrămat”. Nu mai dorește să facă previziuni, să cheme duhuri, să vrăjească. Creatorul vrea să încheie, să pună capăt, să tragă, într-adevăr, din punctul lui de vedere, „ultima cortină”. Dar pentru aceasta iertarea trebuie să fie reciprocă, ca și dezlegarea, căci nici creatorul nu-i mai puțin vrăjit de lumea reală și cu mai puține păcate decât spectatorii săi, cum reiese din Epilog-ul **Furtunii**:

*Deci, spre-a fi și voi iertați,
Fiți buni și mă dezlegați.*

B. Regula superstiției

O ramură care derivă de-a dreptul din rădăcina-matcă a legii prevestirii este *regula superstiției*. Odată făcută, prevestirea se manifestă sub forma superstițiilor. Nu există în opera lui Shakespeare nici o lucrare a sorții fără semnele ei nefaste. Credința în semne, în superstiții, este tot atât de mare ca și credința în preziceri. Fenomenele superstițioase sunt fiicele naturale ale sorții. Cu alte cuvinte deci, credința în soartă este adevărul absolut pentru personajele funeste ale lui Shakespeare, cum mărturisește Macbeth (Actul I, scena 1):

*Când soarta mă vrea rege, soarta poate
Să mă-ncunune fără să mă mișc.*

Ca regulă generală a teatrului lui Shakespeare, înaintea unor mari uneltiri, a unei crime monstruoase, a unui dezastru, cu un cuvânt, a unei mari tragedii, apare spectacolul superstițial. Spectacolul tragic este deci anunțat de el. Întruchiparea superstiției are chipul bufniței și tânguirea ei este ecoul sorții, cum anunță chiar Lady Macbeth (Actul II, scena 2):

*E bufnița, e clopotarul sorții
Ce-și cântă fiorosul noapte bună.*

Și fiindcă am început cu exemplificări din *Macbeth*, să pomenim de ceasurile premergătoare crimei și de noaptea înfricoșătorului masacru (uciderea lui Duncan). Mai întâi cumplita invocare a nopții negre și a sfetnicilor crimei săvârșită de Lady Macbeth (Actul I, scena 5):

*Voi, duhuri, ce dați gânduri ucigașe,
Stârpiți femeia-n mine și turnați-mi
Din creștet până-n tălpi cruzime oarbă.
Vărtos să-mi fie sângele, căința
Nu-și afle-n el nici loc, nici drum; iar mila
Să nu-mi clinească, ispitindu-mi firea,
Cumplitul scop, ca nu cumva să preget
Când trec la faptă. Voi, ai crimei sfetnici,
Luați la sânu-mi fiere-n loc de lapte
Oriunde-n revăzuta-vă-nchegare
La siluirea firii privegheați.
Tu-mbracă-te-n al iadului fum negru
Și vino, deasă noapte, să nu vadă
Pumnalul meu tăios ce rană face.
Și nici, pândind prin văl de bezne, cerul
Să-mi strige: Stail*

În Actul II, scena 3, apariția portarului castelului lui Macbeth dă o față nouă, și mai expresivă, acestei atmosfere de apocalips, ba chiar și mai și, căci „*ai ci a prea frig ca să fie iadul. Nu mai vreau să fac pe portarul iadului*“. Apoi Shakespeare introduce regula superstiției cu întregul ei spectru:

LENNOX

*Ce noapte rea! S-au prăbușit de vânt,
Pe când dormeam, hogașurile casei,
Și vaiere-n văzduh s-au auzit,
Se zice, stranii gemete de moarte,
Cumplite voci vestind pârjoluri crunte
Și zile tulburi, proaspăt răsărite
În veacul de restriști. Și toată noaptea
S-a tânguit întunecata cobe.
Spun unii că pământul, prins de friguri,
S-a fost cutremurat.*

MACBETH

Grozavă noapte!

LENNOX

*În tânăra mea tinerețe de minte
Eu nu-i găsesc perechea.*

Iar în scena 4 a aceluiași act, Moșneagul îl completează și mai vârtos pe Lennox și semnele prevestitoare care s-au arătat în noaptea crimei adevăresc că fapta-i peste fire și tot ce urmează e „împotriva firii” (ziua însă-i „îngropată-n bezne”):

MOȘNEAGUL

*Țin bine minte șaptezeci de ani.
Și-n șirul lor văzui ciudate lucruri,
Cumplite ceasuri, dar grozava noapte
Pe toate le-a-ntrecut.*

ROSS

*Tu vezi, moșnege,
Un cer, jignit de om, cum i-ameninșă
Locașu-nsângerat: pe ceas e ziua,
Dar facla călătoare-i sugrumată
De negre umbre. E izbânda nopții,*

*Sau ziua s-a-ntristat că fața lumii
Se-ngroapă-n bezne, când lumina vie
Menită-l s-o sărute?*

MOȘNEAGUL

– I peste fire

*Cum e și fapta lor. Trecut-a marți
Un șoim din mândru-i zbor a fost gonit
Și-apoi ucis de-o buhă șoricară.*

ROSS

*Iar caii rigăi, fapt ciudat și sigur,
Frumoși și iuși, podoaba rasei lor,
Sălbăticiți, stănoagele și-au rupt,
Și vânt și-au luat, de nimeni ascultând,
De parcă-s în război cu omenirea.*

MOȘNEAGUL

Aud că se mănâncă între ei.

ROSS

*Așa făceau sub ochii-mi îngroziți
Holbați la ei.*

Așadar, credința în superstiție e legată de însuși sensul lucrurilor, mai exact, de nonsensul lor, căci orice semn prevestitor spune că se va întâmpla ceva, dacă nu s-a și întâmplat, împotriva firii. Iar tot ce iese din matcă este precedat de prevederi, însoțit de superstiții și urmat de blesteme (o altă regulă a infraesteticii shakespeariene, care intră de asemenea în fenomenologia previziunii, blestemul având însă o țință precisă, adresat fiind unui dușman, unui trădător sau ucigaș știut; el este geamănul previziunii, dezvoltarea ei ca dorință precisă, bine conturată). În tot teatrul lui Shakespeare nu există un alt personaj care să creadă mai mult în superstiții decât Othello. Credința aceasta îl pierde pe el și mai puțin uneltirile lui Iago. În acest sens, cea mai clară urmă infraesthetică e dată de *simbolul batistei*. El se trage din mitologia

descântecelor, a vrăjitei Hecate. De aceea *pierderea sau înstrăinarea* batistei anunță nenorocire cumplită, e semn rău, prevestitor, înseamnă ceva fâptuit – cu sau fără bună știință – împotriva firii. Căci, așa cum spune Othello în Actul III, scena 4, batista nu este ca toate batistele, ea...

*E un Țesut vrăjit,
Brodă, în somn lunatic, de-o sibilă
Ce-n lume-a numărat de două ori
O sută de-ale soarelui rotiri.
Viermi descântați urzitu-i-au mătasea.
Și-a fost vopsit în sânge-mbălsămat
Pe care măiestria-i îl păstrase
În inimi de fecioară.*

„Batista! Batista!“, strigă disperat Othello. „De-o pierzi, de-o dăru, e-o nenorocire/ Cum alta n-a mai fost“. Coșmarul lui superstițios dezlănțuit se transmite cu atâta insistență („Batista! Caut-o! Presimt doar rele...“) încât devine determinant pentru starea dramatică a piesei. Credința lui Othello în superstiție a atât de mare încât omul își iese din fire peste poate, pășind în incredibil, cum observă Desdemona:

*N-am mai văzut așa ceva.
Desigur că batista-i fermecată...*

Deci, aceasta ar fi cauza fundamentală a comportamentului inexplicabil al lui Othello și nu viclenia lui Iago. Căci pentru Iago batista respectivă e o simplă batistă, o batistă ca toate batistele, un corp delict suficient pentru a stârni gelozia lui Othello. Dar batista avea funcțiile ei secrete pe care numai Maurul le cunoștea. Era dăruită mamei lui de o vrăjitoare din Egipt și avea puteri magice verificate. De aceea, trăinicia iubirii, vraja deplinei împliniri, depindea de grija absolută acordată batistei („Păzește-o ca pe ochii tăi din cap“). După cum pierderea sau înstrăinarea ei însemna gest prevestitor de rele. Batista face parte, așadar, din arsenalul vrăjitoresc, din demonologia shakespeariană, superstiție care declanșează deznodământul tragic. Gelozia este numai manifestarea acestei credințe oarbe a lui Othello în superstiția batistei

fermecate. Ca atare, este și o gelozie nefirească, cu chip infernal, un monstru cu otrava prostiei în el. E înspăimântător, ca însăși „Prostia” lui Erasm. De aceea, soarta Desdemonei e atât de absurdă, atât de nefirească, după cum zice ea (Actul V, scena 2):

E nefirească moartea prin tubire.

Nefirească pentru că Othello, prin credința lui în superstiție, acționează împotriva firii. Maurul e plin de patimi, credul, bun de tras pe sfoară. Dovadă că după ce el o ucide pe Desdemona, Emilia, personajul cel mai teluric, cu picioarele pe pământ, al lui Shakespeare, îi spune: „Ești prost de dai în gropi”. Cum vom vedea, la regula contrariilor, el a ucis însuși contrariul său. Desdemona e marea creație a lui Shakespeare, ea dă adevăratul suflu tragic al piesei. Ca și Ofelia, care a murit înecată pentru că „un ram pizmaș” al salciei în care ea se urcase s-a rupt, căzând în apă („peste-un pârâu se gârbovește-o salcă”) și a purtat-o deasupra „plângătoarea undă”, în timp ce „crâmpeie/ Din vechi cântări își viersuia, străină/ De ce i se-ntâmpla, ca o făptură/ A umedei stihii” (Hamlet, Actul IV, scena 7), tot astfel Desdemona e însoțită spre moarte de semnul prevestitor al salciei (Actul IV, scena 3):

*A fost o fată ce-o slujea pe mama:
Varvara o chema. Iubea pe unul,
Iar el s-a zăpăcit și-a părăsit-o.
Știa un cântec fata, cu o salcie,
Cânt bătrânesc ce-i viersuia restriștea.
Ea a murit cântându-l. Astă-noapte
Nu-mi mai ieșea din gând. Abia mă țin
Să-mi las pe umăr capul și să-l cânt
Ca blata mea Varvara.*

Salcia e superstiția prevestitoare de moarte. Desdemona va cânta sfâșietor, verdian, pășind spre moarte, „cântecul salciei” (Actul IV, scena 3):

I-am spus că minte, și ce-a răspuns el?

*Cântați-mi de sălcii, de sălcii...
Că vrea să mă-nșele și eu să-l înșel!
Te du. Somn bun. Pleoapa mi se bate:
Înseamnă c-o să plâng?*

Divinei și educatei Desdemona îi „vorbesc” semnele prevestitoare, nici ea, cum observăm, nu-i ferită de regula superstiției. Dimpotrivă, în cazul ei regula acționează cu îndoită forță. Căci Desdemona este singurul personaj cu adevărat tragic al piesei, ea cade victimă nevinovată, ca în tragediile antice. Mila și compasiunea tragică, de care vorbește Aristotel, în raza Desdemonei se întâlnesc, ea le stârnește, căci este o sacrificată. În marea ei nevinovăție (aici e paradoxul tragic!), Desdemona e mai perfectă decât natura și chiar decât arta (vezi Actul II, scena 1, și Actul IV, scena 1). În prea „perfecțiunea” ei (vezi dialogul Emilia-Desdemona din Actul IV, scena 3), nu putea înțelege legile ticăloșiilor omenești. Naivitatea Desdemonei e divină cu adevărat, ea este întruchiparea credinței în iubirea neîntinată. (Othello se arată a fi mai prejos decât natura, el fiind o victimă „normală”). Singura ei „greșală” pare iubirea pentru maur, dacă iubirea pentru cineva, pentru oricine, poate fi o greșală. Să ne gândim apoi că pentru o fată cu o educație aristocratică, precum cea a Desdemonei, un personaj exotic, cu fapte fantastice ca ale lui Othello, poate fi cel mai nimerit să-i sucească capul. Așa că alegerea ei, din numărul mare de pețitori, pare firească. Gestul alegerii este, de altfel, nonconformist în epocă și o plasează azi pe Desdemona în plină modernitate. Semnele care-i „vorbesc” ei sunt ale oricărei fete din actualitatea imediată. Pe când cele care îl orbesc pe Othello se trag de-a dreptul din demonologia universală: credința lui în superstiție este magică, suprafirească. De aceea, Desdemona este singurul personaj cu adevărat tragic al piesei, cum am spus. Ea stârnește mila și compasiunea în spectator, iar starea cathartică apare firească în logica internă a sintezei, finalul antitetic al teatrului shakespearian, cum vom vedea.

Credința în superstiții este perfect ilustrată de Shakespeare în *Hamlet*. Aici legea prevestirii se manifestă de-a dreptul ca superstiție, iar regula superstiției e redată cu subtilitățile unui ritual. Simbolul duhului ne va prilejui înțelegerea întregului mecanism superstițial și, implicit, a

osaturii infraestetice a pieței, procedeu explicat deja când am analizat *Macbeth*, legea prevestirii. În Actul I, scena 1, Shakespeare ne introduce în esența fenomenului, la apariția duhului:

MARCELLUS

Ești cărturar – vorbește-ți tu, Horațio.

Deci nu oricui îi este dat să vorbească cu un duh! Marcellus știe asta. A vorbi cu un duh înseamnă a fi inițiat, iar Horațio trebuia să fie inițiat pentru că era un învățat, un cărturar. Comunicarea cu un duh nu e la îndemâna oricui, ea este vrăjitoarească, inițiativă. În *Henric al VI-lea*, de pildă, avem concretizată această idee. Eleanor, soția lui lord Humphrey, îl plătește pe Hume – ce-o va trăda până la urmă, momentul declanșând întreaga tragedie –, ca să-i aducă la ea, în taină, pe „magicianul Roger Bolingbroke/ Și cu vicleana vrăjitoare Margery/ Femeia lui Jourdain“, spre a trezi „un spirit, din adânc să-l cheme,/ Să-i dea răspuns la orice întrebare“! Când, în sfârșit, Eleanor se află față în față cu „meșterii“ și le spune: „Și-acum la treabă; e mai bine dacă-ncepeți grabnic“, Shakespeare introduce o pildă de inițiere, „clipa farmecelor“ ținând de practica vrăjitoarească, de preștiința alegerii timpului potrivit întru „comunicarea“ cu suprafirecul:

BOLINGBROKE

*Răbdare, doamnă! Vrăjitorii știu
Când vine clipa farmecelor lor,
Când noaptea e tăcut' adâncă, neagră,
Ca-n clipa-n care Troia-a fost scrumită,
Ca-n clipa-n care țipă cucuvaia,
Prelung când urlă câinii blestemați,
Când stau strigoii toți la pândă-n noapte
Și les stafil din negrele mormânturi.
Aceasta-i clipa vrăjli noastre, doamnă.
Să nu vă temeți, spiritul chemat
Îl ferecăm de-ndată-n cercul sfânt.*

(Vrăjitorii săvârșesc formele practicii lor și trag pe pământ cercul, când Bolingbroke sau Southwell citește formulele vrăjitoriei: „Conjurată este”. Fulgere și tunete înfricoșătoare. Se înalță spiritul.)

După care urmează „comunicarea” cu spiritul (vezi **Henric al VI-lea**, Partea a II-a, Actul I, scena 4). Și aici, ca și în **Hamlet**, legea prevestirii a aceeași: acolo unde apar duhuri, e semn rău:

HORAȚIO

Năpastă prevestește pentru țară.

Desigur, apariția duhului în **Hamlet** e semn prevestitor de rău, dar pentru o lectură infraestetică intuitivă înseamnă: regula teatrală care anunță viitoarele întâmplări tragice. Poate că nu întâmplător stratul supranatural al pieselor lui Shakespeare este exprimat de el în chip atât de realist, de pământesc! Când Horațio caută să-l „consulte” pe duh,

*Dacă-ntrezezi a țării tale soartă
Și-o poate preștiinta îmbuna,
Vorbește!,*

duhul dispare, căci a cântat cocoșul, „trâmbițașul dimineții”, cel ce „Trezește, după câte am auzit,/ Cu glasul său tăios, pe zeul zilei”, atunci Marcellus spune:

L-împung cu lancea?

„Da, dacă stă”. Dar duhul acum e aici, acum dincolo. „E ca văzduhul, nu-l putem răni/ Și-a noastre lovituri n-au nici un rost”. Deci și duhul e o realitate, dar de altă lume stihinică, prevestitoare, care se manifestă până în pragul zilei: „S-a spulberat când a cântat cocoșul”...

HORAȚIO

*Și la ăst semn, rătăcitorul duh
Din foc sau ape, aer sau pământ,
Se duce-ntr-ale lui...*

Așadar, duhul e alcătuit din elementele despre care filosofii antichității spuneau că formează universul. Duhul nu e o realitate imaterială, în afara lumii „noastre”. Dimpotrivă, el aduce cu „noi”. Este „*aidoma cu răposatul rege*”. „*Nu juri că-l regele? Privește-l bine!*” „*Leit – mă minunez și mă-nfior*”. Duhul are și toane, capricii, nu vorbește nici măcar cu inițiații, cu orice inițiat:

HORAȚIO

Prințul Hamlet

S-ar cuveni să afle ce-am văzut

În noaptea asta; duhul, mut cu noi,

Lui – jur pe viața mea – îi va vorbi.

Când știm ce vrea să spună duhul, nu avea nici un rost ca Shakespeare să-l facă să se confeseze lui Horațio, deși acesta e un învățat ca și Hamlet, cu care a fost coleg la Wittenberg. Deci un inițiat, căruia duhul putea să-i vorbească. Și chiar: „*O clipă, totuși,/ Mi s-a părut că-și sumeștește capul/ Cu gând de-a ne vorbi; dar chiar atunci,/ Cocosul dimineții a strigat*”. La întrebările lui Hamlet (Actul I, scena 2), portretul duhului capătă și mai multă materialitate (viață): era „*înarmat*”, „*din creștet până-n tălpi*”, iar chipul, căci „*și ridicase obrăzarul*”, părea „*mai degrabă trist – nu încruntat*” și „*foarte palid*”, nu „*roșu*”; și „*șintea cu ochii*” neîntrerupt; când s-a arătat, n-a stat mai mult decât atâtă „*cât numeri pe-ndelete pân-la sută*”, iar barba îi era ninsă, „*De-un negru argintat, cum o văzusem/ Pe când trăia*”. Nu mai încapă nici o îndoială pentru „*profeticul meu suflet*”, cum spune Hamlet. Deși el este un învățat, un mare spirit luminat, un renașcentist, totuși regula superstiției acționează în el cu mai multă forță decât în toate celelalte personaje la un loc. „*Al tatălui meu duh în zale!/ Nu, nu-i a bună! Ce nelegiuire/ O fi la mijloc?*” Atât de mare este credința în superstiția duhului încât, la strigătul acestuia, Hamlet devine de o forță herculeană pentru cel ce îndrăznește să-l oprească în drumul lui înspre coclauri, pe unde duhul umblă și-i spune să-l urmeze („*mă strigă soarta*”)! Hamlet e scos din firea pământească. Patima întru superstiție este, de altfel, cheia înțelegerii întregului mecanism al acestei piese: finalul însuși, cum vom arăta la timpul potrivit, consfințește vina

tragică a lui Hamlet, dezvăluie judecata de valoare asupra regulii superstiției, care funcționează aici, dintru început, ca mijloc pătimaș în dorința lui Hamlet de a afla adevărul despre moartea tatălui său. Desigur, convenția duhului este folosită pentru dezvăluirea unor adevăruri mult mai profunde: duhul acționează individual, el îi vorbește numai lui Hamlet, dar apariția lui e semnificativă pentru întreaga stare a națiunii, definind-o după cum urmează, într-o mișcare în spirală, de la individual la universal:

HORAȚIO

Închipuirile l-au scos din minți.

MARCELLUS

Hai după dânsul. Să nu-l ascultăm.

HORAȚIO

Să mergem. Unde duc acestea toate?

MARCELLUS

E ceva putred în Danemarca.

Fără îndoială, atmosfera superstițială, în care se încheie mai ales primul act (plin de superstiții medievale, precum scena Jurământului, ce conține condițiile obscure ale posibilității ținerii unui jurământ : „*Hic et ubique? Atunci să ne mutăm*“), are la Shakespeare o funcție foarte precisă: aceea de a exprima, cu o mare putere metaforică, starea însăși a timpului, a istoriei:

HAMLET

Vremea

E scoasă din țâțâni. Ah, ce blestem

Că eu m-am fost născut ca s-o întrem!

Funcția duhului este, deci, foarte clară, ca aceea a vrăjitoarelor din *Macbeth*. În *Hamlet* însă există o semnificație în plus: regula superstiției este legată de rostul teatrului. Căci dacă piesa este o demonstrație întru cele afirmate de duh, *înscenarea cu actorii*, pe

care o pune la cale Hamlet, acest fapt nu înseamnă altceva decât o modalitate de a verifica regula respectivă. Este vorba, prin urmare, de verificarea unui procedeu. Pe de altă parte însă, cum am spus, credința în semne, în superstiție, ne dă „socoteală” de starea vremii. Însuși slăvitul Cezar credea în „*augurii săi proroci*”. Shakespeare s-a folosit în **Iuliu Cezar** de un procedeu, bazat pe superstiție, întâlnit în teatrul antic. În **Oedip de Seneca**, bunăoară, când Tiresias, chemat de popor, deslușește semnele și vrerea sorții, citind, cu ajutorul fiicei sale Manto, în măruntaiele unui animal jertfit. Moartea lui Cezar, atmosfera pregătirii ei de către Shakespeare, aduce foarte mult cu aceea a lui Duncan. Peste tot vedenii, semne, năluci. O furtună prevestitoare pe străzile Romei! „Minunile” pe care le vede Casca seamănă cu semnele prevestitoare din **Hamlet** sau cu atmosfera vrăjitoarească din **Macbeth**. Definiția superstiției și rostul prevestirilor sunt aceleași, dar Shakespeare le exprimă în chipul cel mai strălucit înaintea morții lui Cezar:

*Morminte s-au căscat și morți în giulgiu
Au chițăit și au țipat pe străzi;
Planete s-au ivit cu cozi de foc;
A rourat cu sânge ; (...)
Aceleași prevestiri îngrozitoare,
Ai soartei înainte-mergători
Și crainici ai restriștei care vine
Au fost trimise de pământ și cer
Pe-aceste plaiuri, oamenilor noștri.*

Rostul duhului este ca și acela al teatrului: de a scoate adevărul la lumină, de a fi „*înainte-mergătorii*” lui. Semnele și prevestirile sunt „*crainici ai restriștei care vine*”.

C. Regula blestemului

Din legea prevestirii porcede, așa cum am arătat deja, și regula blestemului. Însuși Shakespeare ne-o spune în **Richard al III-lea**, în cea mai infernală și semnificativă scenă, scena 4, Actul IV, a tragediilor sale (Dialogul ex-reginelor):

ELIZABETH

*Mi-ai profeșit o zi când va să-ți cer
Să mă ajuți a-l blestema pe-acest
Paing înveninat, broscol ghebos!*

MARGARET

*Ți-am spus atunci că ești regină-n copii (...)
Prolog plăcut al unei crunte drame (...)
Regină-n șagă – spre a umple scena (...)
(vezi tirada ironizării lui Elizabeth)*

ELIZABETH

*Stai, meșteriță la blesteme, stai
Și-nvață-mă vrăjmașii să-mi blestem!*

MARGARET

*Nopți lungi veghează, zile-n șir postește;
Alătură ucisa fericire
Durerii vii de-acum; în minte adu-ți
Pe-ai tăi micuți mai dulci decât alevea,
Și, încă și mai slut, pe-al lor călău.
Cu sare-n răni, mai vajnic ura chemi:
Atunci te învăța-voi să blestem.*

ELIZABETH

Mi-e graiul bont; ascute-mi-l cu-al tău!

MARGARET

Durerea-l ascuți-va și mai rău.

Blestemul este arta durerii vii. El e capătul unui îndelungat chin și se manifestă prin forța limbajului înveninat de ură. El cere „*potop de vorbe*”! Însăși Ducea, mama lui Richard, o îndemnă pe Elizabeth:

*...Nu sta mută; hai cu mine
Și-n vișor de blesteme să-l ucidem*

*Pe fiul meu ce fiil ți-a ucis.
I-aud alaiul: din belșug hulește-l.*

Și mama îl întâmpină pe fiul ei, într-un dialog memorabil; înainte de bătălia cu Richmond, viitorul Henric al VII-lea (așa cum i-a prezis Regele cel Blând când l-a văzut, cel ce avea darul profeției, respectiv Henric al VI-lea), ducesa îi prevestește moartea și-l blestemă:

*Deci ia
Acum cu tine greul meu blestem,
Și-n ziua luptei vlaga să ți-o sece
Mai rău decât întreaga ta armură! (...)
Setos de sânge,-n sânge vei sfârși;
Și, mort, rușinea vieții te-o-nsoți.*

În general, în teatrul lui Shakespeare, mamele și reginele trădate, precum Constance din **Regele Ioan** sau Margaret, cel mai complet personaj feminin al pieselor sale (vezi **Henric al VI-lea**, apoi **Richard al III-lea**, au darul de a blestema. Bărbații mai rar. Probabil că femeile au darul acesta înăscut. Ele cred în blesteme, ei mai puțin și chiar, cum vom vedea, le desfid. Și faptul ca atare nu este întâmplător. El corespunde regulii contrariilor, pe care o vom analiza mai jos. Bărbații nu cunosc ceea ce știu femeile: regula blestemului. Ele cred în blestem, dar știu să se și ferească de el. Bărbații nu, de aceea ei nici nu-i supraviețuiesc. Astfel Margaret i-a supraviețuit, căci o întâlnim și în **Richard al III-lea**, deși este un personaj negativ, dedublat. În schimb Suffolk, amantul ei, nu. Ea știe care este regula blestemului și vrea să-l ferească și pe el (la Shakespeare iubirea ticăloșilor e la fel de frumoasă ca și aceea a celor curați, ba chiar mai puternică). Care-i în fond regula blestemului? Să-l ascultăm mai întâi pe Suffolk blestemându-și dușmanii (**Henric al VI-lea**, Partea a II-a, Actul III, scena 2):

*Umfla-i-ar ciuma! Ha, de ce să-i blestem?
Dac-ar ucide blestemele cum
În geamăte omoară mătrăguna,
Le-aș născoci pe cele mai nebune,*

*Amare, aspre, aprigi, mușcătoare
Și-ngrozitoare la auz de om.
Și le-aș rosti în scrâșnete de dinți
Cu spumegarea urii ne-mblânzite
Răsad din taina peșterilor pizmei...
Mi s-ar încinge limba de arsura
De vorbe tuși și ochii mi-ar sclipi
Scântei de cremene, iar părul tot
Mi s-ar zbârli ca unui scos din minți...
Din orice mădular i-aș blestema,
Și inima umflată mi-ar plesni
De n-aș putea să-i blestem... Băutura
Otravă fie-le, iar masa lor
Spurcarea balelor înveninate.
Umbrar le fie chiparoșii-n creștet,
Priveliște – doar șerpilor ucigași,
Iar cea mai dulce-atingere a lor
Le fie mușcătura de șopărlă.
Și cântecul le fie spaimă cum
E șuierul de șarpe și să-i prindă
În mreajă țipătul de cucuvaie!
Și toate-nfricoșările din noaptea
De iad...*

Dar Regina îl întrerupe, căci ea știe regula blestemului:

*Ajunge, scumpe Suffolk, singur
Te chinuiești, căci blestemele sunt
La fel ca soarele-n oglinzi răsfrânt,
Sau ca pistolul încărcat prea tare:
Puterea împotriva ta și-o-ntorc.*

Deci blestemul e ca un bumerang, se întoarce spre cel de la care a purces. Cel care blestemă este la rândul lui blestemat. Ceea ce a dorit dușmanului, s-a întors împotriva-i („Blestemului căzând eu însămi pradă“, va zice Anne).

E legea după care se mișcă „roata sorții”. Iată de ce misiunea lui Hamlet, aceea de a întrema vremea „scoasă din fășăni”, e ca un blestem al nașterii sale. Acest blestem este soarta lui, crucea sub povara căreia el însuși se va prăbuși. Căci acel „ceva putred în Danemarca” nu se poate să nu-l atingă și pe Hamlet în lupta sa de a o întrema, exact ca atingerea vicleană a sabiei cu vârf otrăvit a lui Laertes. Înfrorător lucru este să știi regula blestemului! Această regulă nemiloasă o știe foarte bine Anne, silita soție a lui Richard al III-lea, care blestemă soarta și are atâta silă de viață încât dorește să „Dea Domnul ca cercul strâmt de aur/ Să fie, când va-ncinge fruntea mea,/ Oțel roșit, să ardă până-n creier”. Elizabeth nu știe regula blestemului (Richard va ști mai încolo să-i speculeze slăbiciunea), de aceea îi cere Annei să-i facă pe voie: „nu te blestema”. În drumul ei spre încoronare, Anna pășește ca spre eșafod. Ea își întâmpină slava jelind, căci, din propria experiență, ca nici un alt personaj al lui Shakespeare, știe care este calvarul acestei legi a blestemului (Actul IV, Scena 1):

*Când îi urmam lui Henric leșul,
El, mirele de azi, veni la mine
Cu mâini abia spălate de-acel sânge
Țâșnit din primul meu bărbat – un înger –
Și dintr-un sfânt ucis, jelit de mine.
Vă spun, când l-am privit în ochi pe Richard,
Eu i-am menit așa: „Blestem ți-azvârl,
Căci m-ai făcut, din tânără ce-am fost,
O văduvă bătrână! Patul nunții
Durerea să ți-l bântuie. Nevasta –
De-o fi vreo nebună să găsești –
Mai crunt să sufere prin viața ta
Cât eu prin moartea celui îndrăgit!”
Dar n-am mai fost în stare să-l blestem,
Căci într-o clipă sânul de femeie
Cu vorba lui mieroasă mi-a robit,
Blestemului căzând eu însămi pradă,
Iar ochii mei odihnă n-au de-atunci,
Căci nici un ceas în patu-l n-am simțit*

*Pe pleoape roua somnului, de aur,
Că el da buzna-n vis, și mă-nspăima.
Și pentru tatăl meu, bătrânul Warwick,
Mă mai urăște, și, de bună seamă,
Curând de mine se va dezbăra.*

D. Regula contrariilor

Cele trei reguli ale infraesteticii shakespeariene, de care ne-am ocupat până aici, nu sunt aplicate izolat, ele se află într-o îmbinare antitetică, datorită *regulii contrariilor*. Și regula prezicerii, și cea a superstiției, și cea a blestemului au un revers, un contrar. Am văzut deja că blestemului îi cade pradă chiar cel care îl comite. Regula blestemului este ea însăși antitetică, căci are în sine mecanismul sorții schimbătoare. Regula contrariilor acționează în toate piesele lui Shakespeare; ea e definitorie pentru înțelegerea teatrului său, fiind nucleul lui dramatic. E definitorie, de altfel, pentru înțelegerea psihologică a personajelor. Astfel, când Hamlet primește provocarea de a se duela cu Laert, deși a făcut „*mereu exerciții*”, totuși are o presimțire („*Nu poți să-ți închipui cât de grea mi-e inima*”). Însă tot el spune: „*E o prostie, dar felul ăsta de presimțire ar putea tulbura o femeie*”. Horațio, sfătuindu-l că-i bine să-și asculte „*cugetul atunci când ceva nu-i este pe plac*”, vrea să împiedice duelul, să le spună că Hamlet nu se simte bine. Dar Hamlet, cel pentru care credința în prevestirea duhului a fost ca un adevăr absolut, îi replică după principiile regulii contrariilor, într-o formulare antitetică memorabilă (Actul V, scena 2):

Nicidecum. Desfid prevestirile. Și în moartea unei vrăbii e o prevestire. Dacă se întâmplă acum, nu se va întâmpla mai târziu; dacă nu se va întâmpla mai târziu, se va întâmpla acum; dacă nu acum, se va întâmpla mai târziu. Totul e să fii pregătit. De vreme ce nici un om nu știe ce lasă în urma lui, nu e totuna dacă pleacă mai devreme?

Hamlet este, de altfel, personajul cel mai mistuit de contrarii din tot teatrul shakespearian. E într-o continuă zbatere între antipozii ființei lui și

ai istoriei. Viața, faptele, cuvintele și voința lui stau într-o neîntreruptă pendulare între a fi și a nu fi, între a fi și a părea, între contingent și transcendent, între sine și lumea opusă lui, între atitudinea revoluționară și îndoiala scepticului, între prevestire și luciditate, între adevăr și deghizare, între parodic și tragic, între geniu și mediocritate, între libertate și lumea ca închisoare, între cuvânt și tăcere, între deșertăciune și măreția umană:

*Ce minunată lucrare e omul! Cât de nobilă îi este inteligența!
Ce nemăsurate îi sunt facultățile! În alcătuirea și mișcările sale,
cât este de expresiv și de admirabil! Ca un înger în faptele sale.
Ca zeu în puterea sa de înțelegere! Frumusețea lumii! Pildă a
viețuitoarelor! Și totuși, pentru mine, ce înseamnă această
chintesență a țărânilor? Omul nu mă desfată...*

„Omul nu mă desfată“, sună ca un dangăt de clopot la căpătâiul creației, al capacității umane de a plăsmui „jocuri secunde“; pare ca un refuz al teatrului, al artei! Pare ca o replică dată peste timp lui Brecht, cel ce găsisese că scopul cel mai înalt al teatrului este desfătarea. Hamlet nu iubește teatrul? Dar se folosește de el pentru a afla adevărul! Aici se află paradoxul tragic al personajului, zbaterea între efortul său de a cunoaște și de a schimba lumea și zădărnicia acestui efort! Căci, deși omul este atât de minunat, el fiindu-și sie scop și mijloc, cum zicem noi astăzi, totuși... „omul nu mă desfată“, e plictisitor, incapabil de a produce delectare autentică, superioară, stârnind indiferență. Omul se afirmă și se neagă pe sine ca om. În această unitate a contrariilor se află maeutica teatrului shakespearian. Mecanismul său dinamic este luat din legile cele mai adânci ale naturii. Căci dialectica teatrului urmează dialectica naturii. Pretutindeni în piesele lui Shakespeare vom găsi urme infraestetice ale regulilor pe care le-am semnalat, ale regulii contrariilor în special, ale dezvoltării contradicției în chiar esența lucrurilor, fondul dialecticii fiind „dedublarea unicului și cunoașterea părților lui contradictorii“ (vezi și regula dedublării). Pe Shakespeare îl interesează mai ales omul în desfășurarea faptelor istorice, a totalității momentelor realului. El îi face radiografierea comportamentală în diferite perioade ale vieții. Îl interesează trecerea de la un moment la altul, saltul, caracterul său contradictoriu, mobilitatea contrariilor, legătura

subtilă a deosebirilor, transformarea unui contrar în altul, prezența în același individ a unor tendințe opuse, a extremelor care se resping și se atrag, întreruperea continuității.

Teatrul lui Shakespeare este, în esență, o aplicație a regulii contrariilor. Pretutindeni lupta dintre contrarii. Mai puțin unitatea lor. Poate în comedii. Pe Shakespeare l-a preocupat mai ales ceea ce este absolut. Și doar lupta dintre contrarii este absolută, pe când unitatea contrariilor este condiționată. Desigur, vom întâlni o mișcare antitetică între relativ (con condiționat) și absolut (necon condiționat), însă unitatea contrariilor o vom găsi mai mult la capătul dezvoltării (finalul pieselor). Numai că ea este o unitate aparentă, specifică artei, ca înseși finalurile deschise ale pieselor: repaosul de dinaintea continuării luptei dintre contrarii. Un exemplu clar de dat aici ar fi legătura dintre părțile trilogiei **Henric al VI-lea**, cât și continuarea ei directă, piesa **Richard al III-lea** (vezi și *regula negării negației*). Nimic nu se termină, lupta (viața) continuă. Dar ca să continue, trebuie să fie întreruptă. Apoi apare saltul. E o mișcare pe care o va descrie primul Hegel în *Estetica* sa și pe care Eminescu avea s-o definească foarte inspirat în transestetica lui, prin formula: „*Antitesele sunt viața*”.

Să ne gândim numai la **Antoni**u și **Cleopatra**. De fapt, să ne gândim la *regula iubirii*, a celor mai pătimase și „absurde” iubiri: cei care se resping, se atrag. **Richard** și **Anne**, **Othello** și **Desdemona**, **Hamlet** și **Ofelia**, iubirile perechi din **Visul unei nopți de vară**, **Romeo** și **Julietta**, **Benedick** și **Beatrice** din **Mult zgomot pentru nimic**, un adevărat model în acest sens. Această regulă a iubirii formează în special obiectul multor comedii, iar în **Zadarnicele chinuri ale dragostei** ea este chiar tema, nucleul structural al piesei: regele **Navarrei** legiferează „*canonul abstenenței*”, adică le cere supușilor săi să se lepede de „*viața lumească*” („*Post, veghe, studiu, lipsă de femei*”), încălcarea lui fiind pedepsită cu moartea, dar el însuși și nobilii care îl însoțesc calcă pe de lături la apariția celor dintâi femei ce vin pe pământul **Navarrei** (**Prințesa Franței** și însoțitoarele ei). **Benedick** și **Beatrice** se urăsc de moarte, nu se pot suferi, sunt celibatari convinși, el este un bădăran, iar ea o scorpie, o femeie cu „*draci în ea*” (vezi și *Îmblânzirea scorpiei*), în fine, două extreme, dar, ca în orice relație antitetică, extremele se

ating și, ca atare, cei doi eroi sfârșesc prin a fi „îndrăgostiți lulea” unul de celălalt.

În *Antoniou și Cleopatra*, regula contrariilor pe planul iubirii este folosită de Shakespeare cu întreaga ei eficiență și fascinație. Iubirea eroilor este, ca orice iubire autentică, un neîntrerupt joc al contrariilor. Întreruperea continuității este doar aparentă: deși treburile statului îl cheamă pe Antoniu și el trebuie să plece (Actul I, scena 3), totuși...

*Despărțirea noastră, doamnă,
Întârzie și zboară: vil cu mine
Când stai aici și îți rămân pe-aproape
Când mă îndepărtez.*

Cleopatra îl urăște pe Antoniu pentru că i-a subjugat țara (Charmiona o sfătuiește să nu ducă „lucrurile prea departe;/ Te poartă cu măsură, căci se știe! Că îl urâm pe-acel pe care-l temem”), însă iubirea ei este cu atât mai mare, stăruința de a-l prinde în mreje este și mai vie. Sentimentele Cleopatrei sunt contradictorii, are mereu impresia că Antoniu acum este al ei, acum îi scapă. Fulvia, soția lui Antoniu, este ca o obsesie pentru ea. Dacă el s-a căsătorit, înseamnă c-a iubit-o. Dacă „ar pe Fulvia tot ai înșelat-o/ Nebun fi acel ce s-ar încrede/ În jurăminte ce se rup pe dată/ Ce gura le-a rostit”. Deci se teme că la rândul ei va fi înșelată. Îndoiala persistă: „Asupra ta nu am nici o putere,/ Al ei ești”. Când află de moartea Fulviei, sentimentele Cleopatrei devin și mai contradictorii: în loc să se liniștească, îi suspectează și mai mult sentimentele lui Antoniu. De ce Antoniu nu-i plânge moartea Fulviei? De ce nu varsă lacrimi de durere să umple potire întregi? De ce nu-i tulburat? „Văd prea bine,/ Din moartea ei, a mea cât rău ți-ar face”. E în stare el s-o plângă în taină? Nu. E un prefăcut. Egipteanca îl intuiește într-un fel: „Haide, joacă/ Cu măiestrie scena prefăcută, Maimușărind credința-adevărată”. Dar pentru aș arăta iubirea, Antoniu îi spune că: „Va ști să-nfrunte orice încercare”. Numai că, odată ajuns la Roma, va accepta cu bucurie s-o ia de nevastă pe Octavia, sora lui Cezar. De aceea, nu întâmplător Shakespeare definește firea lui Antoniu prin regula contrariilor. Iată ce spune Antoniu când a luat știre de moartea Fulviei (Actul I, scena 2):

A plecat din lume

*Un suflet mare! Și-mi doream aceasta.
 Dar ceea ce, disprețuind, gonit-am,
 Adeseori voiam să se întoarcă.
 Plăcerea clipei ce trăim descrește,
 Și-n antipodul său recade mâine.
 Mi-e dragă azi, fiindcă nu mai este,
 Și mâna ce amenința o cheamă.
 Ah, să mă smulg aș vrea de vrăjitoare,
 Căci trândăveala mea cloci-va altfel
 Mii de nenorociri cu mult mai rele
 Decât am cunoscut!*

Prevestirea pe care o face aici Antoniu este consecința înțelegerii perfecte a mecanismului luptei dintre antipozi. De altfel, el însuși dă dovadă că se cunoaște pe sine, definindu-și firea contradictorie. Atât de contradictorie încât, pentru cei ce i-au stat în preajmă, Antoniu pare un cabotin, cum mărturisește Agripa:

Ți-amintești? Antoniu

*Când l-a văzut căzând pe Iuliu Cezar
 Răgea aproape și, apoi, tot astfel
 A plâns amar nic stând pe lângă trupul
 Lui Brutus mort.*

Dar nici Cleopatra nu este altfel la prima vedere, decât o femeie cu toane, acum isterică, acum magică, acum nevinovată (vezi, bunăoară, Actul III, scena 3). În fond, ea este o dedublă, în tiparul ei Shakespeare introduce regula dedublării. Este o vrăjitoare, o vicleană, o prefăcută. Cleopatra îl trădează pe Antoniu de două ori. Atât de mult l-a prins în mrejele-i viciene, ea momindu-l ca pe un pește („De câte ori voi ridica din apă/ Un pește voi gândi: Pe-Antoniu, iată,/ L-am prins; așa, așa, te țin acum”), încât el fuge din toiul luptei, urmând-o pe trădătoare, gest din cale afară de nefiresc, dacă n-ar fi patima iubirii să ia locul urii ce se cuvenea trădării. Sau cum spune Scarus (Actul III, scena 10):

*Îndată ce a șters-o,
Antoniou, cel fermecat de dânsa,
Își scutură aripile-i marine
Și, ca o dropie-n călduri, se-avântă
Spre ea fugind din totul luptei: Doamne,
Mai rușinoasă faptă nu văzut-am
De când e lumea lume...*

Desigur, Cleopatra a știut să speculeze iubirea lui Antoniu pentru ea. Abia în cădere, când îl prăbușește soarta, el înțelege acest crud adevăr (Actul III, scena 13):

*De-a pururi fost-ai prefăcută.
Zei, în marea lor înțelepciune, ochii
Ni-i încliează, mintea ne-o cufundă
În propria-ne scârnă, și ne fac
Să ne iubim păcatul, râd de noi
Că mergem cu pas falnic spre ruină.*

Dedublarea Cleopatrei este cunoscută chiar și de Cezar, căci Tiresus, solul trimis ei, îi spune:

*El știe că te-ai însoțit cu-Antoniou
Mai mult decât din dragoste, din teamă.*

E limpede că aici avem de-a face cu două planuri, cu două probleme: politicianul din Cleopatra nu-l iubea pe Antoniu, dar femeia, da. Marile și micile căsătorii, aproape toate, sunt în teatrul lui Shakespeare „afaceri politice”. Vezi toate piesele istorice. Marile iubiri la fel. Sunt iscate, aparțin sau sunt favorizate, isprăvindu-se tragic, ca în cazul lui Romeo și al Julietei sale, de contexte politice. O mare iubire precum aceea dintre Margaret și Suffolk este o iubire eminentemente politică, dacă putem spune astfel. Iar căsătoria lui Antoniu cu Octavia ce este? O spune Menas (Actul II, scena 6):

*Mi se pare că mai mult politica decât amorul s-a amestecat în
căsătoria asta.*

Iubirea dintre Antoniu și Cleopatra se desfășoară, așadar, pe un mare fundal politic. Căci este iubire, și încă extraordinară. Politica îi despărțea, dar sângele lor retoric îi atrăgea ca un magnet. Acolo unde se termină politica, începe iubirea. Dedublarea Cleopatrei ține de legile istoriei, ale diplomației politice. Însă în momentul când înțelege că prin jocul ei dublu (s-a închis în mausoleu, prefăcându-se că a murit) a provocat moartea lui Antoniu, atunci devine ea însăși și dă dovadă de marea sa iubire pentru marele om, urmându-l în moarte. Desigur, se poate spune că nu avea de ales, căci Cezar ar fi purtat-o ca la bălci pe străzile Romei. Dar trebuie să citim neasemuitul portret, făcut de Cleopatra iubitului ei, în actul V, scena 2, pentru a înțelege legătura profundă pe care o realizează Shakespeare între previziunea alegerii și unitatea contrariilor. Cleopatra vorbește cu tâlc adânc, de neînțeles pentru muritorul Dolabella, ca o mare regină vrăjitoare ce este:

*Visat-am că a fost odată-n lume
Un împărat ce se numea Antoniu.
Cum aș dori să dorm, să mai văd încă
Un om ca el.*

Prin moarte se împlinesc toate previziunile. Contrariile se identifică prin moartea eroilor tragici. Familiile care se urăsc, se împacă atunci când mor Romeo și Julieta, a căror atracție a fost cu atât mai mare cu cât – datorită contextului politic – mai condiționați trebuiau să se respingă, căci totul le era potrivit. Nu știm dacă lupta dintre contrarii (Montague și Capulet) s-a stins cu adevărat, moartea eroilor conducând doar la o identificare aparentă, însă acest aspect ne trimite la o cu totul altă problemă, cum vom vedea, care implică și ideea de „sfârșit” al poveștilor respective. Cert este că – în tragedii – naturile contradictorii se identifică în/prin moarte. Așa sunt Desdemona și Othello. Pe când Othello este o victimă a propriei naturi dezlănțuite, a patimei, a geloziei și credulității, cu alte cuvinte, o forță entropică, Desdemona, în schimb, este întruchiparea frumosului omenesc, stare negentropică, care îmblânzește însăși natura haină, cum spune Cassio (Actul II, scena 1):

*Furtuni, talazuri, vânturi care urlă,
Scobite stânci și bancuri de nisip,*

*Vrăjmași pândindu-i pașnica ei navă
S-au lepădat, simțind frumosul parcă,
De firea lor haină, ca să treacă
Divina Desdemona.*

Iar firescul ei întrece înseși „*penele măiestre*” și pe „*însuși Creatorul*”. De aceea, însurându-se cu această ființă educată, cultivată, crescută după cele mai bune reguli aristocratice, Othello este un mare norocos, cum spune tot Cassio (Actul II, scena 1), căci:

*El a luat o fată
Mai mândră ca-n povești și care-ntrece
Descrierile penelor măiestre,
Și-nfruntă prin firescul ei veșmânt
Pe însuși Creatorul.*

În tragedii, căsătoria nu unește contrariile, ci le dezvoltă și mai mult parcă naturile extreme, pe când în comedii, dimpotrivă, nunta este regulă a unității contrariilor, ea este capătul luptei dintre firile deosebitoare, împăcare a neînțelegerilor și a urzelilor specifice comediei. Așa se împacă Demetrius cu Helena, Lysander cu Hermia, Benedick cu Beatrice, Claudio cu Hero, Antipholus din Siracuză cu Luciana și toate perechile antitetice din **Mult zgomot pentru nimic** și din **Zadarnicele chinuri ale dragostei**. Mariajul dă liniștea (aparentă), pacea, armonia, împacă prevestirile, vraja se destramă, peste tot se așterne binefăcătoarea odihnă. În tragedii, nunta pune și mai pregnant în evidență laturile contradicției, diferența de structură a personajelor, poate și pentru că „*politica se amestecă cu amorul*”, orice iubire curată fiind întreruptă în continuitatea ei de interesele politice: iubirea este o jertfă sfântă pe altarul lor. În Othello, în Romeo și Julieta, în Antoniu și Cleopatra, în Hamlet, nu alta este situația. Toate regulile pomenite până aici își termină „misiunea” odată cu moartea eroilor tragici. Să nu uităm însă că realitatea a „împus” această funcționalitate specifică a regulilor.

Am văzut că prevestirea își găsește un antidot în concepția profund materialistă asupra fenomenului respectiv. Prin regula contrariilor, prevestirea, superstiția, blestemul își găsesc opuzii în replicile parodice

și demistificatoare ale personajelor dedublate cărora Shakespeare, oricât ar părea de ciudat, le acordă creditul de *raisonneur*-i ai propriei lui rațiuni, ai concepțiilor sale lucide, sănătoase! Să fie oare această „ciudățenie“ o consecință a faptului că într-o epocă atât de superstițioasă și religioasă, ca aceea în care a trăit Shakespeare, numai personajelor negative, dedublate, ca Edmund, Iago, Richard, York, Suffolk etc., întrucât „plăteau“ cu moartea sau surghiunul, li se ierta „păcatul“ și li se îngăduia să spună adevărul? Iată în Actul I, scena 2, din **Regele Lear**, un model al regulii contradicției, al luptei dintre contrarii, respectiv dintre atitudinea mitizatoare și cea demitizatoare, altfel spus, mitică și negmitică, prin accentuarea lațurilor contradicției:

GLOUCESTER

Eclipsele de soare și de lună, din ultima vreme, nu ne prevestesc nimic bun. Cu toate că știința naturii le explică în fel și chip, firea însăși e vătămată de efectele lor dăunătoare; iubirea se răcește, prietenii se năruiesc, frații se ceartă și se despart, răskoale în orașe și dihonie între provincii, în palate s-a cuibărit trădarea, iar legătura dintre părinți și copii s-a frânt. Ticălosul ăsta al meu adeverește prevestirile rele: fiul se va ridica împotriva tatălui. Iată, și regele calcă legea firii: tatăl își prigonește copilul. Am văzut ce poate fi mai rău într-o vreme de cumpănă ca a noastră: intrigi, deșertăciune, trădare și atâtea nelegiuiiri care ne prăvălesc în neliniște și ruină. Caută-l pe ticălosul acela, Edmund, n-ai să pierzi nimic; fă-o cu luare-aminte. Da, da, nobilul și credinciosul Kent, surghiunit! Vina lui – cinstea! Ciudat! Ciudat! (Iese.)

EDMUND

Prostia lumii n-are margini; auzi, când valurile vieții ne sunt potrivnice (și adesea valurile și le face omul), ne apucăm să-nvinuim de nenorocirile noastre soarele, luna și stelele, ca și cum ele ne-au silit să fim netrebnici. Proștii prin decret ceresc; hoși, pungași și mișei prin împărăteasca poruncă a sferelor; bețivi, mincinoși, preacurvari prin influența mișcărilor planetelor; ca și cum tot ce-i spurcat în noi s-ar datora unor puteri supranaturale. Dibace scuză pentru un patron de bordel, să-și pună meserla pe seama stelei lui!

Tata a intrat în conjuncție cu mama sub coada Dragonului, și eu m-am născut sub Ursa major; rezultă de aici că sunt rău și iubăreț. Zău că aș fi fost așa, chiar dacă bastardul din mine se naște în zodia Fecioarei. Edgar! (Intră Edgar.) Edgar pică tocmai bine, exact ca în finalul tragic al comediei vechi: replica mea va fi melancolică și se va sfârși cu un oftat demn de pensionarii balamucului. O, eclipsele astea nu prevestesc decât discordii! Fa, sol, la, si!

EDGAR

Ce-i, frate Edmund? La ce meditezi cu mutra asta funebră ?

EDMUND

Mă gândesc, frățioare, la o prevestire despre care am citit ieri că o fac eclipsele.

EDGAR

Și ce-ți pasă ție de asta?

EDMUND

Te asigur că urmările de care-ți spun sunt cât se poate de triste; nefirească ură între copil și părinte; moarte, lipsuri, stricarea celor mai vechi prietenii; zăzanie în țară, amenințări și blestem asupra regelui și nobililor; zavistii fără pricină, surghiunirea prietenilor, împrăștierea armatelor, desfacerea căsniciilor și câte și mai câte.

EDGAR

De când ai căzut în dogma astrologilor?

EDMUND

Vino, vino-ncoace; când l-ai văzut pe tata ultima oară?

E. Regula dedublării

Am citat anume fragmentul de mai sus pentru a face în același timp o introducere concretă la *regula dedublării*. Aici se află, într-o referențială mișcare antitetică, o aplicație magistrală a regulilor pomenite de noi (o asemenea concentrare mai poate fi găsită, de pildă, în *Henric al VI-lea*, Partea I, Actul V, scena 3, când York o prinde pe Ioana, după un remarcabil „spectacol” magic, Shakepeare subliniind conținutul vrăjitoresc prin indicații ca „Tunete”, „Își fac apariția demonii”, „Ei se plimbă și tac”, „Ei capetele și le-apeacă”, „Ei își clatină capetele”, „Ei dispar”. De altfel, sunt multe locuri unde Shakespeare își concentrează mijloacele sale, dând dovadă de stăpânirea lor deplină. În fragmentul citat mai sus, intervine însă în aliaj regula dedublării. Ea este liantul pe care se mișcă celelalte reguli. Edmond își înșeală părintele și fratele, dar fiecăruia se arată ca un om cinstit, un binefăcător. Inteligența, știința, prefăcătorul și viclenia lui se află aici într-o îmbinare foarte meșteșugită. Personajul trece de la o extremă la cealaltă cu multă dibăcie. Gloucester este tras de el pe sfoară precum Othello de către Iago. Apoi îi vine rândul fratelui, când Edmund revine la atitudinea contrară, pe care o negase prin demistificarea prejudecăților, superstițiilor, credulițăților zodiacale! Adică în momentul monologării, mai exact, al dialogului cu spectatorul! În aplicarea ei, regula dedublării începe și continuă cu o schemă clară: personajul dedublat îl ia ca martor al ticăloșiilor lui pe spectator! Această regulă o vor folosi din plin regizorii de film, cum este cazul lui Sally Potter, care o aplică cu mult rafinament în filmele sale, începând cu androginul din *Orlando* (1992). Spectatorul pare confidentul lui cel mai bun, partenerul ideal de „joc”, căruia îi poate mărturisi tot ce pune la cale, gândurile cele mai tainice, știința, căile, întregul său machiavelism. Când Edmund, în scena cu pricina, rămâne singur, după ce îl „lucrează” bine pe Edgar, ni se confesează astfel „fără scrupule”:

*Un tată prea credul și-un nobil frate,
A cărui fire nedeprinsă-n rele
Nu bănuiește răul nicăieri;
Pe-această proastă nevinovăție*

*A-ncălecat deșteptăciunea meal
De-acuma merge strună. Și moșla
Pe care n-am avut-o din născare
Mi-o dobândesc ușor pe-un dram de minte.
Cum? N-are-a face; jelul e-nainte.*

Ticăloșii ca Edmund nu au sentimente, ci numai rațiune morbidă! Însăși iubirea lor este o înscenare rațională a sentimentelor, o prefăcătorie erotică în slujba unor interese meschine, care, cel mai adesea, ținesc Puterea. Așa sunt Richard, Edmund, Iago, York etc. Toate personajele dedublate joacă mai multe roluri „duble” în raport cu personajele cu care intră în relație. Astfel Iago într-un fel este dedublat în raport cu Rodrig, în altul cu Cassio, în altul cu Desdemona, în altul cu Emilia, soția sa, și în cu totul alt chip cu Othello. Însă această serie de dedublări se focalizează în dedublarea cheie, a contradicției fundamentale, aceea care opune Eul său adevărat, pe care numai spectatorul e chemat să-l cunoască, lumii din afară, care opune deci fața sa normală celei morbide, prefăcute, mascate, înșelătoare. De altfel, la Shakespeare *disimularea* joacă un rol esențial, este un mijloc dramatic prin care personajele își revelează caracterul, fie în sens negativ, ca Iago, Richard, Edmund, fie în sens pozitiv, educativ, îmblânzitor, ca Petruchio din *Îmblânzirea scorpiei* sau Antonio din *Mult zgomot pentru nimic*. Disimularea este o formă a dedublării. Iago întruchipează însuși evantaiul disimulărilor. Numai în raport cu spectatorul, el nu face un dublu-joc, evident, cum vom arăta, până în momentul când Demiurgul, Shakespeare, îl „părăsește”. Mult timp, rațiunea bestială, luciditatea criminală, numai noi i-o cunoaștem. Pe față însă este „cinstit”. Cassio, Desdemona, Rodrigo și Othello nu-l mai scot din „*preacinstitul Iago*”. Regula dedublării este arma numărul unu prin care Shakespeare implică spectatorul, îi solicită participarea conștientă. Mila și compasiunea, stârnite de cei care cad victime nevinovate, sunt cu atât mai mari cu cât spectatorul este mai solicitat ca martor al înșelării victimelor tragice. Prin jocul dublu al lui Iago, spectatorul înțelege mai bine cine sunt cei pe care acesta îi păcălește, dacă au o fire credulă sau nu. Nu, în cazul soției lui Iago, Emilia, față de care „nu ține” jocul său dublu, deși în fond reușește să se folosească de ea în furtul batistei. Totuși Emilia este cea

care îl deconspiră, pentru că numai ea îl cunoaște cu adevărat, ca una ce știe legile păcatului omenesc și este ca pământul față de cer în raport cu Desdemona. Prin felul cum a reușit Shakespeare să se folosească de regula contrariilor, e antologică scena dialogului dintre ele, unde divinei Desdemona, purității ei, credinței absolute în fidelitatea căsniciei, li se opun argumentele unei logici care acceptă păcatul ca pe un lucru firesc al vieții, al raporturilor sociale (Actul IV, scena 3). Cu un cuvânt, față de divina Desdemona, Emilia este o femeie cu experiență de viață. La fel ne apare ea în raport cu Othello și cu celelalte victime ale lui Iago. Emilia este, de fapt, personajul care cunoaște măsura lucrurilor, pe când celelalte personaje ies cu mult din ea. Ba, mai mult, Iago, și orice personaj negativ dedublat, nu cunoaște nici o măsură. Seria de dublu-jocuri este pusă în slujba Eului său adevărat, acela care urmărește pe orice căi ținta, Puterea.

Am spus personaje negative dedublate, pentru că teatrul lui Shakespeare cunoaște și alte personaje dedublate, fie că ele sunt constrânse de împrejurări să se prefacă, ca Edgar sau Kent, personaje profund pozitive, puse în slujba Binelui, fie personaje dedublate inofensive, care au fost odată negative, ca Margareta, dar acum sunt scoase din joc, nu mai pot fi periculoase, li se lasă chiar viața, ca pe o ironie a soartei (vezi **Henric al VI-lea**, Partea a III-a, Actul V, scena 5). Personajele negative dedublate declanșează tragedia, celelalte o suferă. Riscul și moartea „aparțin” celor dintâi, spaima și suferința celor din urmă. Și unii și ceilalți îl iau pe spectator drept martor și confesor ideal pentru ticăloșiile și respectiv suferințele lor. Infraestetic însă, și unii și ceilalți țin de regula dedublării: trebuie să pară ceea ce nu sunt! Pe când un personaj ca Edgar este constrâns să se dedubleze, făcându-l de nevoie, pentru a supraviețui, un personaj negativ dedublat ca Edmund, cel care provoacă dedublarea fratelui său, nu este, la rândul lui, constrâns de nimeni să facă joc dublu, el alege conștient această cale, ca fiind cea mai potrivită cu firea lui.

Dar, ca în regula blestemului, răul se întoarce împotriva celui care îl face. În **Regele Lear**, Shakespeare ne dă un model – prin aplicarea regulii contrariilor – de rezolvare antitetică a luptei dintre cele două tipuri de personaje dedublate opuse: Edgar îl ucide în luptă dreaptă pe Edmund, cum făcuse puțin mai înainte cu un alt personaj negativ dedublat,

cu Oswald. Aici, în lupta dintre cele două contrarii, Binele învinge. De fapt, Binele învinge întotdeauna în tragediile lui Shakespeare, dar la „spartul târgului“, în final, când faptele tragice s-au și petrecut. Binele nu este în acest caz decât un joc concesiv al sorții, mai exact, al istoriei care trebuie să continue. Edgar rămâne învingătorul, dar în jurul lui e o mare de cadavre, un teritoriu al tragediei. Căci jocul dublu, acolo unde este, mătură totul din drum și lasă în urma sa numai ruine.

Ca să-și atingă scopul, rațiunea ticălosului, geniul răului, lucrează fără odihnă, trecând peste un munte de cadavre. Personajele negative dedublate fac totul cu bună știință, printr-o cunoaștere profundă a firii lor lăuntrice. Ele își propun apoi un scop, cel mai adesea Puterea, și, după ce își declară tezismul în fața noastră, purced la drum, folosind orice mijloace ca să și-l atingă. Arma lor: primejdiosul joc cu două tășuri. Cel mai adesea sunt victime ale propriilor mijloace. Căci ele cred în preziceri, superstiții, blesteme. Dar, conform regulii contrariilor, tot ceea ce stărnesc, moartea în special, are un antipod, se întoarce, ca un recul, împotriva lor. Toate piesele lui Shakespeare sunt demonstrații pe o temă sau alta, *demonstrații întru ceva*, în cazul tragediilor, demonstrații pe tema puterii, fapt declarat în mod fățiș de personajul negativ dedublat, iar în cazul comediilor, demonstrațiile shakespearlene sunt, de fapt, *delectări întru ceva*, cum voi arăta în Secțiunea a II-a a studiului de față.

Când un personaj ne ia drept martori ai dedublării sale, schema infraestetică este aceea de care am vorbit mai sus. Iată cum își începe „jocul“ Richard, duce de Gloucester, în primul „dialog“ pe care îl are cu spectatorul, la puțin timp după ce a fost făcut duce de către regele Edward, pe care, împreună cu Warwick, l-a sprijinit să-și recâștige tronul (Henric al VI-lea, Partea a III-a, Actul III, scena 2):

*Ce cale-nchisă pentru planul meu!
Visez coroana ca un om ce-ar sta
Pe-un cap de stâncă la un țărm de mare
Privind spre celalt țărm, pe care-ar vrea
Sub pașii săi să-l simtă tot așa
Cum ochii dornici pot să-l stăpânească.
El marea ce-l desparte o blestemă
Și-ar vrea ca să-și deschidă drum, s-o sece.*

Aşa-mi doresc coroana... (...)
Batjocură mi-i ființa însăși:
Din creștere oprit îmi e un braț
Ca rupt un clot uscat al unei crengi
Și port umflată-n spate o cocoasă
Ca trupului batjocură să-i fie
Și un picior mai lung mi-i decât celalt (...)
Plăcere-n lume alta dacă n-am
Decât aceea de a da porunci (...)
Îmi va fi iad întreaga lume-aceasta,
Până ce capu-nșipt pe trupul strâmb
Nu va purta coroană sclipitoare.
Și, totuși, nu știu cum s-ating coroana...
Îmi stau vieți spre ea în cale-atâtea! (...)
Da, vreau coroana Angliei s-o am,
Dar chinului meu îi voi pune capăt;
Voi ști să-mi tai cu barda-n sânge drumul;
Doar știu zâmbi și pot, zâbind, ucide.
Pot să și râd cu moartea-n suflet, pot
Să port pe-obraji și lacrimi mincinoase
Și după-mprejurări să-mi fie chipul.
Voi ști să-nec mai mulți corăbieri
Decât sirena poate fermeca;
Și cu privirea-mi cruntă mai mulți oameni
S-omor decât ucide bazilicul.
Ca Nestor de-nțelept pot cuvânta
Și mai dibaci să-nșel decât Ulysse;
Alt Sinon, pot o altă Troia-nfrânge...
Și pot culori și-nfățișări să iau
Cât nici cameleonul n-are-atâtea –
Și chipuri schimb mai mult decât Proteu
Și chiar pe sângerosul Machiavel
Îl fac să-nvețe carte. Toate pot.
Voi ști și de coroan-a-mi face parte.
Voi prinde-o chiar de-ar fi și mai departe.

Richard este un personaj cu o fire atât de proteică încât nimic nu-i este imposibil. Știința sa diavolească îl ajută să-și rânduiască previziunile spre țelul suprem. El poate tot. În lumea lui satanică totul e posibil, așa cum va crede – mai târziu – și un Ivan Karamazov. Se cunoaște pe sine ca pe însuși Creatorul lui, încât, cu ajutorul acestuia, poate să cuvânte mai înțelept decât Nestor, să fie mai dibaci decât Ulysse, iscodă tot atât de prefăcută ca Sinon, cameleonic, proteic, fără nici un scrupul, putând să-i dea lecții chiar lui Machiaveli. Shakespeare face parcă aici un pariu cu sine însuși. El își stăpânește arta atât de bine, își cunoaște mijloacele într-un asemenea grad, încât „provoacă” posteritatea: Este Richard toate acestea? Reușește el să facă tot ceea ce abia aici urzește? Da, Shakespeare și-a pus toată știința întru demonstrația sa, s-a folosit de toate mijloacele pentru a plăsmui tiparul lui Richard! Ba, mai mult chiar, s-a „folosit” de Istorie pentru a-i particulariza evoluția și a-i izola faptele ucigăse. Creatorul său l-a făcut pe Richard un adevărat geniu al răului, dar aceasta este numai o latură a contradicției. Cealaltă aparține realității, care îl învinge pe Richard. El nu știe ceea ce știe atât de bine Creatorul său: că istoria e o mișcare antitetică, implicând sinteza. Richard, prin faptele sale monstruoase, blestemate, își sapă groapa; el însuși este creatorul groparilor săi, al unei realități noi, necunoscute, potrivnice. Însuși Henric proorocul i-o spune, dar prevestirea îi va fi fatală, căci Richard îi oprește vorba, străpungându-l cu sabia (Actul V, scena 6):

*Dacă la-ntâia ta obrăznicie
Te pedepseau cu moartea, n-ajungeai
Ca să-mi omori copilul. Își prezic
Că ceasu-n care ai venit pe lume
Va fi deplâns de mii de oameni – care
Acum nici pe departe nu se tem –
Prin bocete și lacrimi de vădană,
Susplne de bătrâni și ochi sleiți
De plânsul morșilor prea timpurii:
Părinșii pe copil, pe soșii lor,
Femelle, orfanii pe părinși...
La nașterea ta bufniș-a lipat –
Semn de nenorocire mare. Corbul*

*A croncănit a sumbră prevestire
 Nemernicelor întâmplări și câinii
 În noapte au urlat. Furtună mare
 A smuls din rădăcină pomi bătrâni
 Și cioara s-a urcat pe hornul casei.
 Și groaza-n inimi a trezit sobarul
 De țipete prelungi de coșofene.
 Și mamei tale crâncenă l-a fost
 Durerea facerii; dar fătul ei
 A fost sub așteptarea ei de mamă,
 Căci i s-a-nfățișat un trup schilod,
 Că nu putea fi fructu-unei tulpine
 Frumoase ca a ei... Și te-ai născut
 Cu dinții răsăriți în gură – semnul
 Că oamenii-i vei sfâșia în viață.
 Și dac-adevărat e ce se spune –
 Că ai venit pe lume...
 (îl străpunge)*

Prin urmare, Richard este o plămadă monstruoasă a naturii, un Caliban. El a venit pe lume „scoțând întâi picioarele-naînte”, iar „Muierile, mirate,/ Și moașele strigau: «Isuse, Doamne,/ Ne binecuvântează, are dinții!»”; zămisirea a fost pentru mama sa un chin, un iad, cum avea să-i fie apoi și copilăria și anii ce-au urmat, cum îi spune în rezumat Ducea (Richard al III-lea, Actul IV, scena 4):

*Ai fost copil cu nazuri și arșag;
 În școală-ai fost zălud, turbat, sălbatic;
 Sumeț, bezmetic, aprig în junie.
 Și crud, viclean și iudă-n anii copți;
 Cu cât păreai mai blând, urai mai strașnic.*

Dar Richard se cunoaște pe sine chiar mai mult decât o spun Ducea, Henric, prevestirile, blestemele, superstițiile și toate celelalte. Iadul i-a dat sufletul, de aceea nu seamănă cu nici un frate, cu nimeni, cu nici un om. Sentimentele îi lipsesc cu desăvârșire, el știe că este unic felul său (Henric al VI-lea, Partea a III-a, Actul V, scena 6):

*Cuvântul „dragoste”, pe care-atâtea
Cărunte bărbi îl socotesc ceresc,
Pot doar cei ce se-aseamănă să-l simtă,
Nu eu, căci singur sunt în felul meu...*

Biografia lui Richard ne este clară. El însuși ni se prezintă ca pe Satan însuși. Până la coroană, el va fi fără milă, „*nimica bun în mine n-am să văd*”. În ultima scenă a trilogiei **Henric al VI-lea**, când Edward îi pofteste pe el și pe Clarence să-l sărute „*pe micuțul prinț al nostru*”, Richard, după ce o face, ne destăinuiește, la rampă, formula gândirii lui dedublate:

*Și Iud-a sărutat
Pe Domnul și, urându-i fericire,
În sinea lui gândea să-l facă răul...*

Desigur, „*încă nimeni nu mă bagă-n seamă/ Pe lume-aceasta*”, dar în curând lumea însăși va fi a lui! Cum? Cu mintea și spada:

*(Ducând mâna la frunte.)
Aceasta cale largă-mi va deschide
(ducând pumnul strâns la straja spadei)
Și-aceasta toate le va săvârși.*

El va ști, așadar, să pună rațiunea în slujba spadei și invers. Dacă în **Henric al VI-lea**, în prima lui „destăinuire”, Richard se definea:

*Sunt rătăcitu-ntr-o pădure deasă
De spini și crengi, lovit și zgâriat,
Ce-și cată drumul, dar din nou și-l pierde,
Cu deznădejdea celui ce se-neacă...*

în piesa pe care Shakespeare i-o „consacră”, **Richard al III-lea**, el este în plină acțiune diabolică încă din prima scenă, când, din capul locului, ni se destăinuiește, ne ia „părtași” la faptele mârșave pe care le pune la cale, ne „implică” în logica lui subterană, ne „obligă” să-l urmăm:

*Mi-am pus în gând să fiu un ticălos,
 Urând huzurul zilelor de azi.
 Urzeli am înnodat, prepusuri grele,
 Prin bete profesit, scorneli și vise,
 Pe rege și pe Clarence, frații mei,
 La ură să-l asmut, mistuitoare.
 Și dacă Edward riga-l bun și drept
 Cât eu subțire, cutră,-ntortocheat,
 Chiar astăzi Clarence intră sub zăbreu
 De răul profesiei cum că „G”
 Lui Edward vlăstaril-l va stârpi.
 Intrați în suflet, gânduri: vine Clarence.*

Gândurile ucigașe își au sălașul în suflet: căci sufletul lui Richard e o plămadă a iadului. Și ca orice plămadă a iadului, Richard nu crede în vise, profeții, scorneli, ca și Edmund sau Iago. Dimpotrivă, în lumea lor el se află ca în elementul lui firesc. Richard deci nu se ascunde de noi, ne ia chiar și „complici”: „*Mi-am pus în gând să fiu un ticălos*”, adică să strice pacea prin tot felul de urzeli diavolești. Față de ceilalți, însă, poartă măști. Așadar, un dedublat ca Richard se folosește de prevestiri și superstiții ca de niște scorneli omenești, urzeli puse de el la cale, prin urmare, fără să creadă în ele. Dar în acest scurt citat, Shakespeare introduce și regula contrariilor. Da, diavolul nu crede în superstiții și proorocii, căci el însuși le-a scornit și le-a înnodat, cred, în schimb, cei buni și drepti, ca riga Edward, opusul unei cutre întortocheate ca Richard! Prin unul ca Edward, care „*la vise și preziceri ia aminte*”, Richard declanșează conflictul, lupta dintre contrarii, asmute la ură mistuitoare. Ticăloșia găsește astfel bun teren unde să-și arunce sămânța: în vinele credinței, în superstiții! Un Edmund nu și-a bătut joc de un nevinovat ca Gloucester? Un Iago de un orb precum Othello?

Astfel de oameni satanici există și vor exista atâta timp cât vor exista și opuzii lor: oamenii slabi de înger, credulii, superstițioșii etc. Un Iago niciodată nu va „face casă bună” cu oameni încercați într-ale vieții, precum Emilia. Iago își pune mintea numai cu cei „puri”, precum Desdemona și Cassio, cu cei superstițioși, creduli, pățimași, „*proști de dau în gropi*”, precum Othello. Satana face casă bună, deci, acolo

unde cinstea și binele stau mână în mână cu naivitatea și superstiția. Satana nu-i un personaj atât de abstract ca în povești. E chiar om, un Iago, care trăiește printre oameni, altoit pe spinarea proprie, asemenea cocoșei lui Richard. Omul satanic se hrănește din ignoranța unora; aici își face el cuibul și-și vâra coada; aici găsește el teren prielnic, unde poate depune în voie semințele discordiei, unde poate să-și ticluiască ticăloșiile – ajutat chiar de cei cărora le face răul. Othello, Desdemona, Cassio și ceilalți îl ajută pe Iago să le facă răul. El, Satanicul, se folosește de ei împotriva lor chiar, și, cu un asemenea concurs, dibăcia nu mai pare parcă o artă atât de venerată! Căci dibăcia ticălosului este încurajată de naivitatea cinstului. Aceasta este regula lumii obscure, medievale, a contradicțiilor superstițiale. Dar și a lumilor asemănătoare. Precum cele în tranziție, care, prin inconsistența lor, favorizează răul. Ticălosul trebuie să se ferească de oamenii inteligenți, încercați, care-i pot deconspira jocul. Cum sunt Emilia sau Grațian pentru Iago. Artă unui dedublat este de a se feri cât mai mult de astfel de oameni. Și Shakespeare, ca să ne dovedească aceasta, are „grijă” de a-l feri pe Iago de ei atâta timp cât tragedia nu s-a săvârșit. Până în acel moment, artă „dublului mârșav joc” se află la înălțime și spectatorul este încă alături de cel care „deține” *subiectul* piesei, căci faptele se vor desfășura după „planul” pe care el ni-l pune în față ca pe o oglindă și ni-l deslușește pas cu pas (Actul I, scena 1):

De-l urmez,

*Nu mă slujesc decât pe mine însumi.
Mi-e martor cerul, nu din datorie,
Nici din iubire stau pe lângă el,
Ci mă prefac doar pentru scopul meu;
Când ale mele fapte-ar da pe față
Ascunsul chip al sufletului meu,
Pot să-mi arăt și inima în palmă
Să ciugulească ciorile din ea!
Căci eu nu sunt ceea ce par a fi.*

Și-apoi (Actul I, scena 3):

(Iese Rodrig)

Aşa-mi fac eu, dintr-un nerod, comoară!
 Şi-ar fi să-mi râd de tot ce-am învăţat,
 Pierzându-mi vremea, fără de spor şi haz,
 C-un prost ca el. Pe maur îl urăsc,
 Şi merge-un zvon că şi-a făcut de lucru
 Şi-n patul meu. Nu ştiu de-l drept sau ba,
 Da-n treburi de-astea doar şi-un gând mi-ajunge,
 El crede-n mine. Mi-oi atinge scopul
 Cu-atât mai mult! E chipeş Cassio. – Iată:
 Să trec în locu-l, să mă şi răzbun
 Prin dublu mârşav joc. Dar cum? Să văd!
 Să-l fac pe maur, mai târziu, s-asudă
 Că prea-i prieten cu nevasta lui.
 El poate da uşor de bănuţ,
 Bărbat frumos, linguşitor cum e,
 Croit să scoată soarele din minţi.
 Iar maurul e-ncrezător din fire,
 Pe om îl crede-onest, de-i pare astfel,
 Şi-i lesne dus de nas ca un măgar.
 Eu am un plan. L-am zămislit. E gata!
 Şi noaptea cu infernul se îmbină
 Hidosul făt să-l scoată la lumină!

Şi, prin tot felul de tertipuri, Iago îşi pune planul în aplicare, folosindu-se de Rodrig, de Cassio, de Desdemona, de Othello împotriva lor înşişi, printr-o prefăcătorie ce-i orbeşte pe creduli. Mai ales „gândul veninos ce-mi roade-n măruntaie“ e îndreptat împotriva lui Othello, pe el vrea să se răzbune Iago, ori să-i ia femeia, ori (Actul II, scena 1):

Să-l fac gelos într-o aşa măsură,
 Ca mintea să nu-l poată lecui.
 Şi de-oi putea, veneţiana javră
 Prea iute la vânat, struni din lanţ,
 Mi-l pun pe Cassio jos şi-l ponegresc
 În fel şi chip în ochii lui Othello,

Că-l țin că mi-a purtat și el scufia.
Să-l fac pe maur deci să mă-ndrăgească,
Să-mi fie-ndatorat, să-mi dea răsplată
C-am scos dintr-însul ditamai măgarul,
Că l-am strict și liniștea și pacea
Și l-am înnebunit. Cam asta-i tot.
Cam prea-ncâlcit! Dar uneltirea, iată,
Doar la-mplinire chipul și-l arată...

„Cam asta-i tot“, ne spune Iago. El ne-a înfățișat „subiectul“ uneltirii sale, deși, cum recunoaște singur, e „cam prea-ncâlcit“. Dar el se va descâlci, își va arăta adevăratul chip când faptele vor fi duse la împlinire. Atunci vom înțelege mai bine, totul ne va apărea ca lumina zilei, ceea ce acum poate ne pare prea încâlcit! Și Iago purcede la fapte. Își ia rolul de bun sfătuitor. Tuturor le dă iluzia că sfatul său „e bine chibzuit, onest și sincer“, căci nimic nu-i pare mai ușor decât – punând la cale o ticăloșie – să-l facă pe cel naiv să creadă că îmbrățișează o „cauză curată“. El se arată prea darnic, prea mărinimos și preacinstit. E altruistul personificat. Căci un înger pare omul ce-și ajută semenul cu un sfat care să-l ducă drept la țintă (Actul II, scena 3):

Sunt ticălos

Că-l sfătuiesc pe Cassio să ia calea
Ce-l duce drept la țintă? Zei din iad!
Când diavolul la negre rele-ndeamnă,
Sub chip de înger mai întâi se-arată;
La fel și eu, pe când ăst biet nerod
Pe Desdemona-o roagă să-l ajute,
Iar ea pe lângă maur îl susține,
Eu torn urechii lui otrava asta:
Că-l cere pentru-a cărnii ei plăcere.
Cu cât se va trudi să-i facă bine,
Ea-n ochii lui Othello se va pierde;
În felul ăsta îi smolesc virtutea
Și-o plasă-i fac din bunătatea ei,
Să-ncapă-n ea tustrei.

Și tot așa lăgo ne ține la curent cu ceea ce pune la cale. Orice face, vrea să știm și noi. Ce-l îndeamnă pe el să ne ia drept duhovnici și părtași, totodată, la „*dublu-i mârșav joc*“, vom înțelege atunci când ne vom ocupa de mecanismul distanțării la Shakespeare. Deci, în tot ce face, Dedublatul se sprijină, pe de o parte, pe „*buna noastră credință*“, pe faptul că nu-l vom „trăda“, că-i vom păstra secretele, iar, pe de altă parte, se sprijină pe „*bunătatea*“, „*cinstea*“, „*virtutea*“, „*puritatea*“ – care, din unghiul lui de vedere, par prostie curată – celor prin care urzește plasa ce-i va înghiți chiar pe ei înșiși. Este cât se poate de limpede că legile dedublatului sunt necurate, că pentru a-și atinge ținta el riscă totul, inclusiv propria-i piele. E un „joc“ pe muchie de cuțit, foarte primejdios, căci în orice moment el riscă să fie deconspirat, să fie dat de gol.

De aceea, cum am spus, dedublatul se ferește de oamenii cu experiență de viață, care în opera lui Shakespeare sunt oamenii de rând. Omul de rând este de obicei omul măsurii, cel care nu sare niciodată peste cal, nu-și iese din fire ca Eroul, care, de regulă, se află într-o extremitate sau alta a vieții. Un slujitor, ca Flavius, bunăoară, înțelege mult mai bine ce este lumea și ce fel sunt oamenii, ca și multe din cele ce se petrec în jur, decât un nobil atenian ca Timon. Ceea ce nu pricepe Stăpânul, pricepe o biată servitoare ca Emilia. Un om de rând nu poate fi tras pe sfoară, el nu e atât de credul să fie prostit ca Othello. Instinctul și experiența nu-l fac să-și piardă simțul realității. Și-apoi, miza omului de rând nu-i atât de mare ca miza omului de excepție! Desdemona, bunăoară, nu-și poate închipui „*că sunt femei ce soțul și-l înșală*“! Pe lumină nici Emilia n-ar face-o, „*aș face-o, cred, mai sigur pe-ntuneric*“. Și disputa contrariilor se desfășoară în continuare astfel:

DESDEMONA

Ai face asta pentru-ntreaga lume?

EMILIA

Dar lumea-i mare. Pentr-un mic păcat

E-un preț prea bun.

DESDEMONA

Zău, nu te cred în stare!

EMILIA

Zău, cred c-aș face-o, și-aș desface-o după ce s-a făcut. Firește că n-aș face asta pentru o verighetă, pentru câțiva coși de pânză și nici pentru rochii, pălării sau alte găteii. Dar pentru întreaga lume! De! Care femeie nu și-ar încornora bărbatul ca să-l încoroneze ca pe un rege? Aș da și prin purgatoriu pentru așa ceva.

DESDEMONA

*Blestem asupra-mi dac-aș fi în stare
De-asemenea păcat, pe lumea mare!*

Acest fapt al încornorării este privit de omul de rând și în alte piese la fel de dibaci, precum se exprimă Emilia. Desdemona ne apare aici ca un Don Quijote feminin, iar Emilia ca un Sancho Panza sau chiar ca Aldonza Lorenzo (căreia Don Quijote se hotără să-i spună Dulcineea del Toboso, căci tânăra țărancă era de loc din Toboso!). În general, raportul dintre Erou și omul de rând este ca între Don Quijote și Sancho. Opera lui Shakespeare repetă și întreține la diferite nivele acest raport. În special în comedii slujitorii își întrec în istețime stăpânii. Vezi **Comedia erorilor** sau slujitorii din **Cymbeline**, cărora Shakespeare le acordă nenumărate „aparteuri” prin care își înțeapă stăpânii, le parodiază vorbele, le arată adevărata față prin spirite de duh de tot hazul. Comediile lui Shakespeare sunt pline de astfel de situații. De fapt, procedeul este împrumutat din *commedia dell'arte*. Mecanismul este la fel de „perfect dereglat”.

În tragedii, în schimb, Shakespeare păstrează principiile poeziei aristotelice. Spațiul e populat mai ales cu „oameni de seamă”. Rareori apare câte un om de rând, și, când apare, este sau „portarul iadului”, sau vreun ucigaș plătit, sau o doică, sau nedespărțita slujitoare a stăpânei, toți însă cu roluri nodale bine definite. Precum cel al Emiliei. Fără îndoială că nu poate fi imaginat, alături de Iago, un Dromio din Siracuza, sau lângă Richard al III-lea, un slujitor ca Tocilă. Și nici filosofi ca Jacques Melancolicul sau Apemantus. Și nici Nebuni, personaje specifice teatrului shakespearian. Dar omul de rând joacă adeseori și rolul filosofului și rolul nebunului. Căci omul de rând este omul din popor și el este prezentat ca o sinteză a înțelepciunii populare. Așa este Sancho. Așa sunt

personajele antonpannești. Într-o asemenea companie, Iago ar fi desființat. E nevoie de puțin idealism, de puțină utopie, ca să cazi în cursa lui. Numai în fața omului de rând dedublatul nu-și poate desfășura jocul mârșav. Sau dacă poate, omul de rând îl va recunoaște de îndată, va ști imediat cu cine are de-a face, așa cum un slujitor al lui Timon, când este trimis de acesta să ceară bani „prietenilor“, observă mai ceva ca un filosof tiparul dedublat al lui Sempronius, prietenul până mai ieri al preabunului său stăpân (Timon din Atena, Actul III, scena 3):

Bravo! Cucernică secătură ești, măria-ta! Satana habar n-avea de meserie când a croit mârșăvia; a nimerit-o anapoda; ăsta tipar! Cred că până la urmă dracul are să pară un înger pe lângă păcătoșenia omului. Cât s-a mai căznit nobilul ăsta să-și sulemenească nemernicia! Făcea pe milostivul ca să poată fi ticălos, ca ăla care din evlavie, chipurile, înflăcărată, e în stare să aprindă o întreagă împărăție...

Desigur, Iago sau Richard nu se prefac atât de prost ca Sempronius. Dar e tot atât de adevărat că ei n-au întâlnit pe cineva care să-i semene acestui slujitor. Cum am spus, dedublatul se află în elementul lui numai în lumea celor slabi de înger, cu o minimă experiență de viață, cu mintea deloc pătată de ticăloșii și ascuțită în hățișurile vieții. Dedublatul se află stăpân pe logica iadului, de aceea el poate ușor mânui cu „povețe“, care să-l ducă pe naiv „drept la țintă“! Dedublatul nu are nevoie pe lângă el de sfătuitoari, căci își este sieși suprem sfătuitoar! Când apare vreun astfel de „specimen“ în cale, el îl și „îndepărtează“. El are doar un „sfătuitoar“ abstract, care-l „încuviințează“: spectatorul! Îi este de ajuns. O femeie ca Emilia ar fi avut întotdeauna un argument în plus, decât are Anne, față de Richard. Căci în celebra scenă, unde Anne, deși îl urăște de moarte pe Richard, până la urmă îi cedează, „argumentele“ Răului se hrănesc din profunda cunoaștere a vieții, a omului, a firii femeiești. În timp ce Richard desfide vrăjile, Anne crede în ele și-n blesteme. În timp ce Richard o împresoară cu „învârtoșate-n adevăr minciuni“ și o strânge ca într-o menghină cu logica lui formală, Anne se mistuie pe sine în blesteme și ură. În timp ce Anne concretizează, Richard teoretizează. Argumentele Răului par astfel mult mai vii, mai

convingătoare decât ale Binelui. Dedublatul are darul vorbirii, e un bun cozeur, limbut, și ca Iago e petrecăreț, știe bancuri deocheate, cântece de pahar etc. Așadar, dedublatul e om de lume, umblat, chiar mai înțelept ca Nestor etc.

În teatru, ca și în viață, Shakespeare știe că acela care vorbește mai mult, pare mai convingător. Debitul de cuvinte este mult mai mare la un dedublat decât la un personaj „normal”. Până să fie deconspirat de Emilia, Iago e cel mai mare vorbăreț. Lipsit însă de măști, e lipsit de limbaj. Restul a tăcere. În dialogul lui Richard cu Anne, suprem este cuvântul mânuit de primul. Noi, care suntem „coautori” ai înscenărilor lui Richard, știm (sau putem întui, prin deducție) că logica sa de „fier” este pur și simplu una de limbaj, formală deci, nicidecum antitetică. Cu alte cuvinte, el își învinge adversarii prin inteligență, prin joc diabolico-spiritual. Din plasa de învinuiri pe care i-o aruncă în față Anne, Richard reușește să iasă mereu „basma curată” (dovadă că până la urmă o cucerește, deși sicriul cu trupul lui Henric al II-lea, soțul ei ucis de Richard, se afla alături); și aceasta întrucât răspunsurile lui sunt ocolișuri de natură metafizică, „salturi” în general; jocul lui diavolesc este ca o pendulare între tendința relativizării lucrurilor și cea a absolutizării lor, o formalitate contrapunctică deci. Disputa se tranșează înspre partea lui Richard, căci el parează învinuirile și își justifică faptele ticăloase pornind, cum am spus, de la cunoașterea firii femeiești. Richard își ia ca obiect al cuceririi însăși Frumusețea (Annei). „Iubirea spală păcatele”, spune el. Dar iubirea lui Richard e prefăcută, însă obiectul cuceririi o face autentică. Aici stă secretul „victoriei” lui asupra Annei, ea neștiind că nu tot ceea ce este autentic, este și adevărat. Richard, desigur, știe. Căci el ne-a făcut o demonstrație a dedublării sale.

Infraestetic, Shakespeare procedează invers decât în prima scenă a piesei. În această a doua scenă a Actului I, după faptă, adică după „îmblânzirea” Annei, urmează „mărturisirea” pe care ne-o face Richard, ca o consfințire a „dublului mârșav joc” (fără de care fapta lui ar fi putut părea sinceră, iar el să ne apară așa cum îl vede ea, drept un pocăit, în stare să ude lespedea regelui ucis „cu lacrima căinței”!). Desigur, în această scenă Richard s-a întrecut pe sine, căci uimit se-arată el de biruința sa. Cu atâtea „stăvili” în față, totuși el a învins. „Un nimic a-nvins o lume!”. „Nimicul” a făcut minunea aceasta:

*Eu, cel ce-ntreg nu-s nici un sfert din Edward!
Eu, șontorog și-atâta de pocit!
Pun rămășag ducatul pe-o lescaie
Că nu m-am prețuit cum se cuvine.*

În orice dialog al lui Richard cu spectatorul, dezvăluindu-ne Eul său, confesându-ni-se, Shakespeare ne dezvăluie, de fapt, mecanismul infraestetic al piesei. Dedublatul are aici funcția Corului din *Henric al V-lea*, dar mult mai complexă, căci ne explică pas cu pas mecanismul piesei, al cărui ax principal este însuși Richard. Acest element infraestetic este ceva absolut nou adus de Shakespeare la dezvoltarea artei teatrale. Căci dezvăluindu-se pe sine, Richard ne dă însăși cheia infraesteticii care stă la baza creației lui Shakespeare (în special a pieselor în care protagoniștii sunt personajele dedublate): el ne dezvăluie mecanismul lăuntric al piese, faptele și acțiunea. Richard este chintesența negativă a unei lumi, el este Figura ei centrală, iar piesa, tragedia însăși, este asemenea *desfășurătorii* acestei Figuri, ca să folosim o imagine din geometria cu trei dimensiuni. Desigur, schema dedublării, a „*dublului mârșav joc*“, este peste tot aceeași, un joc continuu între a fi și a părea:

*Eu vatăm și eu tip întâi. Îndes
În cărca altor inși nedevelite
Ticăloșii pe care eu le-nsăil.
(...) Ci eu suspin și spun din carte
Că Domnul cere să plătim tot răul
Prin bine. Astfel eu păcatul gol
L-îmbrac în vechi versete șterpelite
De prin Scripturi, încât le par un sfânt,
Când eu mă port aidoma Satanei.*

O adevărată iagomanie, o concepție clară privind laturile contradictorii și unitatea dedublării. Caracteristic oricărui dedublat este că el face ceea ce spune. Procedând astfel, părând ceea ce nu este, el se află pretutindeni. În replica „*Pereții au urechi*“, Elizabeth anticipează parcă spațiul racinian, al cărui specific este „închiderea“. O lume fără ieșire, sufocată de geniul răului. Richard este dominant, nu numai în

dialoguri: în orice scenă el este *prezent*, fie că se află de față, fie că nu. Căci e prezent în dialogul celorlalți, le stă pe buze, în conștiință, e ca o nălucă printre ei. Știm că orice se întâmplă, orice acțiune e uneltită de el. „*Pereții au urechi*” este o replică tipică pentru un univers închis, plin de suspiciune, viclenie, spionaj, teroare. Când acționează geniul răului, totul se dezechilibrează, orice rânduială este deturnată, nesiguranța devine starea „normală” a vieții. Anomalia tronează, certitudinile dispar. E numai vrajbă, nimic nu se mai desfășoară după legile firești, mecanismul lumii e răsturnat! Și cum ar putea fi altfel, când istoria ne confirmă ceea ce spune Hamlet (Hamlet, Actul II, scena 2):

HAMLET

Danemarca e o închisoare.

ROSENCRANTZ

Atunci lumea-ntreagă e o închisoare.

HALMET

Și încă ce închisoare; cu multe țarcuri, despărțăminte și beciuri. Danemarca fiind unul din cele mai rele.

O astfel de lume, unde totul se vinde și se cumpără, e bântuită de stafii, năluci, duhuri, superstiții, orori, crime etc. Dedublatul se simte ca la el acasă; aici nu-i este greu să-și joace rolul mârșav. Căci aici, în „inchisoare”, el se simte cu adevărat liber.

Mult mai greu însă este pentru un om cinstit și drept să se adapteze la o asemenea lume, să învețe să se prefacă! Într-o lume cinstită și dreaptă, el nu ar avea de ce să se prefacă! Numai aici, în beciurile lumii, el este constrâns să se prefacă dacă nu vrea să piară. Numai aici el va îmbrăca haina dedublării pentru a deconspira crima și a scoate la lumină adevărul. Astfel de personaje, precum Edgar, Kent, Hamlet, Imogena, Hero și alte personaje care se travestesc pentru a sluji adevărului, fac, ca să spunem așa, un „dublu folositor joc”. Pe când un Richard sau un Iago își fac „dublul mârșav joc” cu un fel de voluptate diabolică, îndrăgostiți de „meseria” lor, dintr-o firească și exaltată plăcere; pentru personajele pozitive, nevoite să se prefacă, dedublarea e un chin.

Căci nu-i ușor pentru o femeie să se travestească în bărbat pentru a ajuta faptele drepte să iasă la lumină. Nu-i ușor pentru Hamlet, pentru a-i demasca pe ucigașii tatălui său, s-o facă pe „nebunul”. El suferă că trebuie să se prefacă, că trebuie astfel să-și ascundă sentimentele adevărate față de Ofelia, fapt care îi va aduce moartea. Se chinuiește, suferă că nu-i în stare să fie nici pe departe asemenea actorului care o jenea pe Hecuba, deși Hecuba nu-i era nimic. *„Ce-ar face el să aibă/ Temeiul și izvorul suferinței/ Din mine?”*, se întrecăbă Hamlet.

Nebunia trucată a lui Hamlet este pentru sine un chin. El ne arată tot timpul că „joacă” nebunia pentru a fi cu adevărat lucid. Când intră la mama lui pentru a o „judeca”, își propune să se prefacă, dar nu spre a-i face rău (*„Vreau crud să fiu, ci nu neomenos”*), ci spre a-i deschide ochii, căutând și sperând s-o vindece de păcat, s-o aducă pe calea cea bună. El spune: *„Acum fățarnici fie-mi grai și cuger”*, dar nu spre a comite un „dublu mârșav joc” (*„Avea-voi spăngi în vorbe, nu și-n pumn”*), ci spre a tămădui cu „vorba cât de grea ar fi” și nu cu fapta ticăloasă. Este deci un dublu joc întru îndreptarea răului și răzbunarea justă a nedreptăților făcute. De fapt, dintru început Hamlet ne avertizează și își pune în gardă și prietenii, punându-i să jure pe spada lui (Actul 1, scena 5):

*...Oricât de ciudată și neroadă
Mi-o fi purtarea uneori (căci, știți,
S-ar prea putea să cred, cândva, cu cale
Să mă arăt în chip de om nebun),
Nu veți vădi că știți ceva de mine;
Și că, văzându-mă-n asemeni clipe,
N-o să vă strângeți mâinile așa,
N-o să clătiți din cap în chipu-acesta,
Nici veți rosti cuvinte în doi peri
Precum: „Da, da, știm noi”, sau: „Am putea”,
Sau: „Dac-am vrea să spunem”... sau: „Sunt unii
În stare să...”, sau alte-asemeni vorbe
Cu două înțelesuri...*

Hamlet își mărturisește intenția (de-a se dedubla sub chip de „om nebun”) în fața prietenilor, deci – în afara spectatorului – el mai are

martori avizați, care îi știu dublul joc, iar Horațio chiar va ști și în slujba cărui adevăr este pus. Hamlet e poate cel mai obiectiv „dedublat” din tragediile lui Shakespeare. Căci nebunia lui trucată îi permite să observe oamenii mai bine, să fie o veritabilă conștiință a lumii în care trăiește, un ecou al tragediilor ei. Prin Hamlet, Shakespeare își definește, ca prin nici un alt personaj, concepția sa despre lume și despre teatru, raportul dintre cunoașterea omului și cunoașterea artei. Shakespeare face un adevărat rechizitoriu epocii sale. Constatările sunt sumbre, pesimiste, dar făcute de pe o poziție profund realistă, având la bază o filosofie materialistă. Shakespeare dă dovadă în această piesă de o înțelegere adâncă a vieții, a realității. Iar această analiză totală și suma de observații obiective sunt posibile în mare parte tocmai introducerii regulii dedublării, ca axă principală a piesei. Prin nebunia sa mascată, Hamlet reușește să afle mult mai bine ce gândesc ceilalți.

Desigur, pentru a-și face chinuitorul „dublu folositor joc”, Hamlet trebuie să se depășească pe sine însuși. Și Hamlet este, într-adevăr, Shakespeare în desfășurare genială, în iureșul inteligenței totale, absolute, în beția demiurgică a vorbelor iscusite și a „risipei” de idei filosofice. „Monologurile” sale sunt adevărate dialoguri filosofice. Iar dedublarea sa, o lecție de cunoaștere a omului. Tiparul „monologurilor” și al „dedublării” sale sunt la extrema cealaltă, comparativ cu tiparul unui Richard sau Iago. Pe când Hamlet se folosește de un mijloc superior al cunoașterii omenești pentru a-și atinge ținta, respectiv de actori, de funcția psihologică a teatrului, Richard, dimpotrivă, o face cu ajutorul ucigașilor, al minții ucigașe și al spadei sale. Căci și „țintele” lor sunt diferite, primul caută adevărul în răzbumarea unui „tată drag ucis”, celălalt escaladează Puterea, înlăturând prin crimă toate obstacolele ce stau în calea ei. Hamlet se sprijină pe prieteni întru cauza sa, iar Horațio este „omul cel mai drept/ Din toți cu câți am stat cândva de vorbă” sau, cum mai spune el (Actul III, scena 2):

*De când mi-e slobod cugetul s-aleagă
Și-n stare-a cântări pe oameni, tu
I-ai fost alesul – cu peceși; (...)
Dă-mi insul
Neînrobît de patimi, și-am să-l port*

*În inimă, în miezul inimii,
Precum te port...*

Un Richard, în schimb, nu are prieteni. De Buckingham, care i-a fost mâna dreaptă în urcușul său, se leapădă fără scrupule când a ajuns în vârf (vezi extraordinarul moment din Actul IV, scenă 2). În „*dublu-mârșav-joc*“, Richard își prinde și „prietenii“, constrângându-i, la rândul lor, cum se întâmplă cu Buckingham (vezi Actul III, scena 5), să facă și ei un „*dublu mârșav-joc*“, dar în folosul lui. La fel îl cuprinde Iago pe Rodrig în plasa „*învârtoșatelor sale-n adevăr minciuni*“. Se folosește de el ca de un „prieten“, dar, când „*gluma se îngroașă*“, îl ucide cu propria sa mână. Moartea, de altfel, pentru acest soi de dedublați, este „soluția“ de a scăpa nu numai de dușmani, dar și de prieteni. Dacă dedublatul n-ar „scăpa“ de un asemenea „prieten“, cum este Rodrig pentru Iago, ar risca să fie demascată, căci relația lor a ajuns într-un asemenea punct încât trebuie să se decidă: ori e albă, ori e neagră.

A face rău unuia căruia îi arăți prietenie este calea cea mai mârșavă a jocului dublu. Edmund face un joc dublu și față de Gloucester și față de Edgar. În raport atât cu unul, cât și cu celălalt, el aplică stratagema falsului prieten. În calitate de „prieten“ și de „fiu iubitor“ urzește pieirea celor doi spre a-și atinge ținta: îmbogățirea și puterea. Cu cât lui Edmund îi este mai ușor să-și bată joc de ei, să asmute tatăl împotriva propriului fiu, prin acest „*dublu mârșav-joc*“ (vezi Actul II, scena 1), când el se taie la braț spre a fi „*bună mărturie/ Că m-am purtat eroic*“, adică să aducă „dovada“ că a respins „*gândul paricid*“ al lui Edgar), cu atât îi este lui Edgar mai greu să-și schimbe înfățișarea (Regele Lear, Actul II, scena 3):

*... alegând pe cea mai hâdă
Și mai nefericită dintre câte
Mizeria strivită de dispreț
L-a coborât pe om mai jos de fiară.
Mă voi mânji pe ochi cu spurcăciune
Și-n plete am să-mi încălesc scaieți,
Iar trupul mi-l voi coperi cu zdrențe,
Lăsându-mă să-nfrunt al bolșii vișor*

*Descult și despuiat. E plină țara
De-asemenea nenorocite pilde,
Sărman! fugind din casa de nebuni (...)
Jelind și proorocind de te ia frica.
Sărmanul Tom, nebun și cerșetor,
E totuși om, dar Edgar nu-i nimica.*

Desigur, el e constrâns la acest joc dublu, căci...

*Am auzit când numele mi-a fost
Strigat la o răspântie, ca proscris.*

Și este de înțeles suferința unui om cinstit care – prin uneltiri necurate, fără să știe nimic – se vede deodată constrâns de împrejurări să nu mai fie el, să se dedubleze pentru a supraviețui, să-și schimbe identitatea atât de mult încât să nu mai pară nici om, să nu mai poată fi recunoscut de cei din preajmă, nici măcar de tatăl său (vezi Actul III, scena 4, a „bordeiului”). Ce vremuri sunt acelea și ce oameni care îl fac pe un om cinstit, pe un Om, să nu mai fie el însuși?! Ar fi de preferat moartea, poate, într-un asemenea caz. Dacă Edgar rămâne în viață, o face din două importante motive: în primul rând pentru că-i vede pe alții mai nenorociți decât el, deși chinul dedublării e mult mai mare (când vede starea jalnică în care a ajuns Lear, zice: „*De mila lui mă podidește plânsul, / Încât de-abia mai pot să mă prefac*”), și, în al doilea rând, pentru că are o misiune, un scop înalt: acela de a afla adevărul, de a da minciunile-n vileag și de a-și recăpăta cinstea. Iată ce spune Edgar (Actul III, scena 6):

*Când vezi a celor mari adâncă jale,
Mai mici îți par și chinurile tale (...)
...Greul meu mai lesne-acum îmi pare,
Când văd a rigăi soartă schimbătoare (...)
La drum, deci, Tom! Și soarta ia-ți-o-n mână,
Nelspășli cel răi să nu rămână!
La vreme dând minciunile-n vileag,
Și cinstea ți-o recapeți mai cu drag.*

*Ce-o fi să fie; hai, te-avântă-n noapte,
De seamă-î doar ca regele să scape!
Furiș, furiș. (Iese)*

Shakespeare, prin regula dedublării aplicată personajelor pozitive, ne prilejuiește o meditație adâncă despre raportul Om-Istorie. De-a lungul ei, în perioadele damnate, Istoria a „oferit” Răului posibilități de a constrânge Binele și a-l obliga – pentru a supraviețui – să se deghizeze, să trăiască în „ilegalitate”. Prin Hamlet și Edgar, Shakespeare face un profund rechizitoriu lumilor obscure și afirmă totodată adevăruri dragi nouă astăzi. Adevăratele epoci sunt acelea care nu-î „îndeamnă” pe oameni să se deghizeze, să pară ceea ce nu sunt. Când Iago spune: „Căci eu nu sunt ceea ce par a fi”, Shakespeare ne oferă imaginea unei lumi dedublate de la rădăcină. Adevăratul om trebuie să fie asemenea lui Kent, când îi răspunde lui Lear (Actul 1, scena 4):

LEAR

Ce meserie ai și ce vrei de la noi?

KENT

Meseria mea este să fiu ceea ce par a fi; să slujesc cu credință pe cel care-și pune credința în mine; să cinstesc pe cel cinstit; să fiu perechea înțeleptului scump la vorbă; să țin socoteală de părerea altuia; să mă bat când n-am încotro și să nu mănânc de dulce-n post.

Semnificativ este aici faptul că, deși deghizat, Kent este el însuși. Adică este asemănător „celuilalt” Kent care, în scena 1 a piesei, nu era de acord cu hotărârile greșite ale regelui, motiv pentru care a și fost surghiunit. Aici el este altul ca „formă”, dar în esență a rămas același (Actul 1, scena 4):

*Dac-aș putea și graiul să mi-l schimb,
Precum înfățișarea, mai ușor
Aș izbuti să-nfăptuiesc și țelul
Ce m-a făcut să-mi lepăd chipul meu.
Ei, surghlunițe Kent, de-acolo unde*

*Ești osândit să stai, te străduiește
Stăpânului să-i poți fi de folos
(De-aș izbuti!) cu truda și credința.*

Mai înainte, Kent îi spusese regelui (după ce-a fost surghiunit): „*Surghiunul este-aici, iar libertatea, / Oriunde-n lume*“. Așadar, pentru ca să poată rămâne el însuși în „această lume“ dedublată, să fie în esență același, Kent nu are altă soluție decât să se deghizeze. Desigur, el ar fi preferat să fie întru totul același. Dar pentru asta ar fi trebuit ca lumea în care trăiește să fie ea însăși dreaptă! De aceea, unui personaj pozitiv dedublat îi este atât de greu să se prefacă! Jocul dublu îi pare un coșmar, un chin fără capăt. Când lui Edgar îi apare în cale, intrând în pârloaga sa, însuși tatăl său, cu ochii scoși, Shakespeare ne dă imaginea unei „ierarhii“ a nefericirii: nu regele e „*deznădejdea de pe urmă*“ atâta timp cât „*există nefericiri și mai mari*“; iar „*Cât timp poți / Să spui: «E deznădejdea de pe urmă», / E loc și pentru-o nouă deznădejde*“. O dedublare mai tragică decât aceea la care este constrâns Edgar nu există: fiul se află față în față cu tatăl său orb, prigonit de el – prin urzelile fratelui vitreg –, și este nevoit să se prefacă! Ar trebui acum să-și arate adevărata identitate? Edgar ne întreabă (Actul IV, scena 1):

Ce să fac?

*E dureros să faci pe măscăriciul
De față cu durerea adevărată.
Mai mult împovărând-o cu a ta.*

Și chinul lui crește: „*Nu voi putea / Să mă prefac mai mult*“. Gloucester îi spune să vină mai aproape. Ochii bătrânului sângerează. Mai poate Edgar să îndure? „*Dar trebuie totuși*“. Această hotărâre, de a nu se demasca, de a juca pe mai departe rolul bietului Tom căruia „*cineva i-a tăiat băierile minții*“, are o cauză mai adâncă, Shakespeare legând-o de sensul deghizării, într-o lume strâmbă, a personajelor pozitive: aceea de a-i ajuta pe cei năpăstuiți de soartă. Hamlet o face pentru a-și salva mama și țara de un rege ucigaș, Kent pentru a-și sluji cu folos regele, Edgar pentru a răzbuna mârșăviile și a-și „vindeca“ tatăl. În

celebra scenă de „abolire a spațiului“, a creării senzației fizice că ne aflăm în fața unei prăpăstii (Actul IV, scena 6), când Edgar își însoțește tatăl la Dover, într-un loc primejdios de unde bătrânul vroia să sară, Shakespeare ne oferă cheia întregii „înscenări“ prin cuvintele lui Edgar:

*Nu m-aș juca cu deznădejdea lui,
De n-ar fi să i-o vindec.*

Gloucester se aruncă în „prăpastie“, dar, bineînțeles, cade în același loc, iar Edgar se preface că îl găsește la poalele prăpastiei, făcând-o pe miratul că bătrânul e întreg și nevătămat. Gloucester își privește „salvarea“ ca pe o minune, căci îi pare de neînțeles cum de-a scăpat. Faptul acesta îl face să spună că „*de-aci-nainte răbda-voi suferința*“. Căci un „drac“ a fost cel care l-a dus „sus“ pe creastă, nu un om. Cu atât mai mult salvarea „*asta-ntrece-nchipuirea*“! Deci scopul dublei dedublări a lui Edgar în această scenă pare de natură magică: „*vindecarea*“ pe care i-o aduce tatălui său („*Gândește-te de-acum numai la bine*“), se datorează zeilor, „*care-s mândri că-și bat joc/ De-a lumii slăbiciune*“, în fond ea fiind o soluție profund realistă, bazată pe extraordinara cunoaștere a psihologiei umane, a unui om ce-abia și-a pierdut văzul. Senzația fizică de abolire a spațiului ține de psihologia simțurilor, de amestecul sau izolarea lor, unde Shakespeare rămâne neîntrecut.

Edgar este unul dintre cele mai luminoase personaje ale teatrului shakespearian. Este, poate, cel mai revoluționar personaj al acestui teatru, un „furios“ avant la lettre. Deși desfide dedublarea, „*dublul mârșav joc*“ și lumea dedublă, el nu pierde nădejdea (Actul IV, scena 1):

*Mai bine umilit fâțiș decât
Urât pe-ascuns și măgulit în față.
Făptura cea mai vrednică de milă,
De soartă părăsită, tot răzbește
Când n-a pierdut nădejdea și trăiește
Cu fruntea sus.*

Dedublarea sa, deși îl aduce la o stare umilă, subumană, nu-l coboară totuși la o ultimă „*deznădejde de pe urmă*“, ci îi întărește credința în „*dublul folositor joc*“:

O, lume, lume
De n-am avea puterea să urâm
Ciudata rânduială, niciodată
Nu ne-am mai resemna să-mbătrânim!

Edgar își pune arta dedublării în slujba Binelui. Prin faptele sale, el se arată a fi dintre cei în stare a schimba lumea, „ciudata rânduială”. Pe când faptele unui personaj negativ dedublat (chiar și un autodedublat ca Leontes din *Poveste de iarnă*, un ipohondru, bătaia de joc a Geloziei, căci i se năzarește că soția îl înșeală, nu este chiar o excepție) mențin și adâncesc „ciudata rânduială”, el nefiind ceea ce pare a fi, punându-și diferitele forme ale seriei de dedublări în slujba Răului, adică a esenței sale adevărate. Faptele unui personaj pozitiv constrâns să se prefacă sunt, în schimb, revoluționare, căci sunt puse, cum am spus, în slujba Binelui. Un mârșav dedublat își tăinuiește faptele, le ascunde de ochii lumii, pe când un dedublat care, în orice faptă, își păstrează aceeași esență, luptă să scoată adevărul la lumină. Edgar se deghizează nu pentru a-și tăinui esența, structura sa de om drept și bun, ci pentru a și-o pune în valoare în orice împrejurare și pentru a și-o scoate la iveală în momentul cel mai potrivit, momentul adevărului! El nu-i minte decât pe cei necinstiți, pentru a-i demasca. Deci „minciuna” lui este un fel mascat de a fi al adevărului. Ca atunci când Edgar nu-și dă numele și rangul ducelui de Albany, unui trădător. El își răpune în luptă dreaptă opusul, pe Edmund. În fine, prin glasul lui final, cu care se încheie piesa, Shakespeare transmite parcă mesajul său lumilor viitoare, cărora le prevede o viață mai bună:

*În cumpănă cu atât de grele vremuri
Voi spune-acum ce simt, nu ce se-nvață:
Bătrânii-au suferit, că te cutremuri;
Noi, tinerii, trăi-vom altă viață.*

F. Regula negării negației sau a finalurilor deschise

Această replică luminoasă prin versu-i final, cu care se încheie **Regele Lear**, această speranță pe care și-o pune Edgar într-o lume mai bună, este o aparentă revenire la momentul de început al piesei când Lear își împărtășește „*un tainic gând al nostru*“, vrând să scuture:

*De pe spinarea vârstei, griji și treburi,
Lăsând-le pe alți grumaji, mai tineri...*

Dar această speranță i-a fost năruită. Nici vorbă „*Ca-n tihnă pașii să ni-i îndreptăm/ Târâș spre moarte*“. La tihnă, i s-a răspuns de către „*alți grumaji, mai tineri*“ cu chin, zbucium, suferință etc. Desigur, acești tineri se numesc Regan, Goneril, Cornwall, Edmund, Oswald. Cu toții, deci, niște prefăcuți, capabili de un „*dublu mârșav joc*“. Și Edmund visează o „*altă viață*“. O viață însă ridicată pe crime, trădări și înșelăciune. Și el spune:

Cei tineri vin la rând, așa e roata.

Dar este concluzia unei fapte ticăloase: o spune după ce a hotărât să-și vândă tatăl, pentru a-i lua moșia! Când Edgar spune „*noi, tinerii*“, evident că nu se referă la „*tineri*“ ca Edmund. Și nici Lear nu credea că-și dă regatul pe mâna unor „*mârșavi tineri*“, ci nădăjduia că ei sunt asemenea Cordeliei. Ceea ce Kent a văzut în niște prefăcute ca Regan și Goneril, n-a văzut Lear. Lear a vrut tihnă. Și totul în sufletul lui prevestea tihnă. Dar roata s-a schimbat brusc, apărând contrariul tihnei. Prin regula contrariilor și cea a dedublării, mai ales, asistăm la o luptă între extreme care se sfârșește cu moartea tragică a Cordeliei, a lui Lear, Gloucester, Regan, Goneril... Iar Kent e și el pe cale... Deci cercul s-a închis! Tihna a fost negată de zbucium. Teza de antiteză. Într-adevăr, „*Bătrânii-au suferit, că te cutremuri*“! Și-acum, în final, „*sinteza*“, întoarcerea aparentă al nădejdea pusă-n tihnă de către Lear, negarea antitezei, a Răului, a Tragediei, saltul, de fapt, către o nouă tihnă, deschiderea, finalul deschis către speranță, către previziunea

anunțată de un tânăr ca Edgar! Da, un bătrân ca Lear poate să-și lase cu nădejde regatul „*pe alți grumaji, mai tineri*”, cum sunt cei ai unuia ca Edgar. Și se poate încrede într-o „presimțire” ca cea a lui! Toate faptele îi sunt temei și chezaș simțirii sale. Deși, ceea ce simte acum, se află „*în cumpănă cu-atât de grele vremuri*”. Altfel nici n-ar putea avea loc previziunea anunțată de un tânăr ca Edgar! Cu toate că ceea ce „simte” el, „*nu ce se-nvață*”, urmează unei desfășurări antitetice a faptelor, unei logici lăuntrice, trainice, sănătoase, și deci ne putem închipui acel respiro, acea „epocă de pace”, de liniște, ce vine după Furtună, totuși la fel de ușor ne putem imagina (și istoria ne ajută în acest sens) viitoare conflicte, alte vremuri grele, alte lupte între noi (deși poate aceleași) contrarii, căci lumea dedublată nu s-a sfârșit aici!

Shakespeare folosește în toate piesele sale această *regulă a negării negației* sau *regula finalurilor deschise*. Într-adevăr, fiecare final al pieselor sale este deschis, el consemnând adică o revenire aparentă la starea dintâi. Revenire aparentă deci. În fond, saltul a fost făcut. După ce conflictul a avut loc, apele par a se fi limpezit. Totul pare adică ca mai înainte, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat! E o falsă impresie, căci știm bine că s-au întâmplat atâtea! A murit o lume sau s-a schimbat o lume. Au fost morți sau au fost nunți. Și cu toate acestea, finalul e deschis, în sensul că nimic nu ne garantează – cunoscând infraestetica lui Shakespeare – că totul s-a oprit aici, că adică luptele nu vor continua, căsătoriile nu se vor desface, că nu vor apare alți mârșavi dedublați, poate și mai și decât cei care au pierit învinși de forțele binelui etc. Am putea spune, dimpotrivă! Istoria se repetă, e drept, cu alte date, de la alt nivel! Alte nume intră în „cadru”. Dar problemele, ca și tiparele, sunt aceleași. Un același mecanism (complex, misterios) toarce firul vieților, al faptelor, al epocilor!

Totul în teatrul lui Shakespeare este o negare a negației, o alternare contrapunctică între continuitate și discontinuitate! Ceva se termină spre a se continua! Sfârșitul unei tragedii înseamnă începutul alteia! Fără îndoială, viața continuă! Dar acest „viața continuă” are în teatrul lui Shakespeare cel puțin două sensuri evidente: 1) sensul optimist, progresiv, că viața continuă chiar dacă lumea părea că se sfârșește odată cu faptele petrecute, adică atunci când cerul s-a închis; 2) sensul pesimist, că totul se va repeta, că nimic nu s-a învățat din faptele

petrecute, că o luăm mereu de la capăt etc. Primul sens este însă cel dominant. De ce ? Pentru că el este dat de însăși legea negării negației, care reflectă mișcarea în spirală a lumii materiale, sens pe care îl deducem în opera lui Shakespeare din semnificația lucrurilor, din mesajul neechivoc, așa cum am văzut că se află, de pildă, exprimat în replica lui Edgar din finalul piesei *Regele Lear*. Toate „semnele” ne fac să credem că viața se va continua într-un tipar înnoit în bine. Semnificația mesajului este clară și revoluțiile au dovedit-o. În procesul istoric, lucrurile nu s-au întâmplat automat, desigur, așa cum a presimțit Edgar. Și știm că viața a continuat în descumpănirea atâtor grele vremuri. Însă, cum am spus, mesajul contează, adică ceea are semnificație peste timp.

În fine, cel de al doilea sens, sentimentul că lucrurile se vor repeta, că viața va continua la fel ca și până acum, provine, fără îndoială, din subtextul marelui mecanism shakespearian, din unitatea concepției sale, atât a viziunii despre lume, cât mai ales a repetării schemelor, a tiparelor și regulilor infraesteticii sale, deci din reluarea nuanțată atât a tematicii, a ideilor, a problematicilor, cât și a mijloacelor dramatice. Repetiția se află la baza teatrului, ca urmaș direct al spectacolului religios, care are ca izvor ritul. Oricine citește cu atenție tot teatrul shakespearian, va fi „sufocat” de această consecvență, de faptul că există o mare asemănare între parte și întreg, că partea reflectă întregul și invers, că o piesă o „completează” pe cealaltă, că o temă este continuată în alte piese, că o formulă se repetă ici și colo, că multe personaje sunt asemănătoare și că numai Nuanțele diferă. Nemaivorbind de unitatea infraesteticii sale, deci de folosirea cu consecvență a celor șase reguli deduse de noi. Și atunci nu se va îndoii, nu va mai pune la îndoială, așa cum se mai întâmplă, faptul că acest teatru n-ar fi opera unui singur autor.

Regula negării negației ne poate dovedi și mai exact că piesele lui Shakespeare sunt, așa cum am mai scris, *demonstrații întru ceva* sau, altfel spus, variații pe o temă sau alta, de fapt, o temă sau alta (limitate și ele la cea a dragostei, a puterii, a prieteniei, a avariției, a geloziei etc.) care se reia din alte puncte de vedere. Astfel, tema puterii este o temă centrală aflată în toate tragediile lui Shakespeare. În *Richard al III-lea* însă, ea este în prim plan, afirmată cu violență, e axul întregului mecanism politic, pe când într-o piesă ca *Othello* se găsește într-o îmbinare antitetice cu tema geloziei, fiind abordată, deci,

mai nuanțat. Richard, din capul locului, și-a fixat în gând că vrea coroana. Tot jocul lui mârșav e pus în slujba acestui țel. Iago vrea mai puțin, să-și ia locul lui Cassio și să-și bată joc de Othello, răzbunându-se pe fericirea sa (și pentru că, chipurile, s-ar fi urcat în patul lui). Armele lui Richard le știm. Iago, în schimb, vrea să-și atingă acest scop tainic folosindu-se de credulitatea lui Othello, plasând în prim plan teza piesei:

*Să-l fac gelos într-o așa măsură,
Ca mintea să nu-l poată lecui.*

Până la un punct, piesa este demonstrația acestei teze. Pe care, mai târziu, Brecht o va transforma în metodă și o va aplica în teatrul său didactic, de pildă într-o piesă ca *Un om = un om*, unde vrea să ne demonstreze cât de ușor un om poate deveni alt om, schimbându-și identitatea. Totul se petrece ca într-o fabulă, cum am arătat în studiul *Transestetica brechtiană*. La Shakespeare, țesătura infraestetică a piesei se află în spusele lui Iago, atunci când ne ia pe noi drept martori ai ticăloșiilor lui. Acest lucru însă se petrece până în momentul când Shakespeare îl părăsește pe Iago, și noi odată cu el, căci autorul nu mai are nevoie de personajul său pentru a ne ține trează atenția; și atunci Iago, depășit de evenimente, cade el însuși în plasa propriilor urzeli. Dar acest fapt nu anulează teza, ceea ce Iago, respectiv Shakespeare, vrea să demonstreze până la un punct, adică exact când cercul s-a închis, deci până când și cealaltă latură a contradicției se „epuizează”.

Demonstrația este, așadar, dialectică. Dar în teatrul lui Shakespeare antiteza nu se afirmă decât atunci când însăși teza s-a „epuizat”. Căderea lui Iago este antitetică. Însă antiteza nu apare până când latura Răului nu se desfășoară pe de-a-ntregul, până când Răul nu e rău de tot – până nu-și pune adică în mișcare toate forțele –, până când Creatorul nu zice „ajunge”! Abia atunci intră în joc, cu toată amploarea, celelalte forțe, forțele antitezei, ale negării Răului (Emilia, Ludovic, Grațian, Montano). În acest moment, când totul e dat în vileag și Iago cade în plasa propriului său „mârșav joc”, cercul s-a închis. Însuși Shakespeare nu mai adaugă nimic, în afara faptelor. Când Othello spune (Actul V, scena 2):

*Vrei să-l întreb, te rog, pe monstrul ăsta
De ce m-a prins în lațu-i trup și suflet?,*

Iago mai răspunde doar atât:

*Nu mă-ntreba nimic. Ce știi și-ajunge:
De-acum încolo nu mai spun o vorbă.*

Debitul verbal al lui Iago afirmat în teză, sfârșește antitetic în tăcere. Muțenia pune capăt „dialogului“, fiind arma absolută a Răului. Nici Shakespeare probabil nu știa mai mult despre un astfel de monstru. Căci ce ne spune el desigur că „*nu ne-ajunge*“! Știm prea puțin despre un monstru ca Iago. Doar că-l urăște pe Othello pentru glorie și pentru că-l bănuie, pe nedrept, cum mărturisește Emilia, că a fost în patul nevestei lui. E limpede că nu știm mai nimic despre mecanismul îngrozitor al monștrilor istoriei. Lăuntru lor îl definim drept geniu al răului. Ei sunt mari psihologi, buni observatori ai mersului lucrurilor și Iago o dovedește din plin. Când și-a terminat „rolul“, el tace. Dacă până acum limbușia i-a fost arma principală, dibăcia discursului, iscusința dialogului, acum le ia locul muțenia, care îi înnebunește pe cei ce vor să afle mai mult. A ajuns, deci, la cealaltă extremă, dus de forțele antitezei. „*Antitezele sunt viața*“, va spune și Eminescu. Viața își urmează însă cursul. Finalul consfințește prin sinteză alternanța celor două laturi care s-au epuizat. Acesta este, de altfel, și rolul sintezei în teatrul shakespearian: ca totul să fie antitetic, trebuie ca viața să continue. Altfel spus, *dialectica teatrului să urmeze dialectica lucrurilor*. Tragedia s-a sfârșit. Iago va fi supus la cazne, dar e sigur că nu va mai scoate un cuvânt. Grațian va stăpâni avutul maurului. Ludovic va duce „știrile“ statului venețian. Iar Cassio va deveni guvernator. Încăunat ca guvernator al insulei, Cassio va fi cu certitudine mai bun și mai drept decât Othello. Faptele lui o dovedesc. Shakespeare ne dă și aici o pildă de final deschis, de negare a Răului ce s-a făcut, prin afirmarea Binelui. Căci Cassio este o forță a Binelui. Prin urmare, viața va continua mai bine decât a făcut-o până acum. Sensul optimist este evident.

De altfel, acest sens îl găsim fără echivoc exprimat în aproape toate tragediile lui Shakespeare. Forțele Binelui, care triumfă în finalul pieselor,

dau vieții o deschidere nouă. Richmond pune capăt „războiului celor două roze” și se roagă ca urmașii „să dea/ Comoara păcii vremilor ce vin,/ Cu zile bune și-n sorit belșug”. Este, deci, o revenire la starea de început a piesei. Ea se obține prin negarea negației, care a fost Richard. Piesa Henric al VI-lea se termină printr-un semnificativ respiro! Sătul de crime, tragedii, masacre etc., aflate de-a lungul întregii trilogii, Shakespeare pune în replica finală, pe care o dă Edward însuși, simbolul păcii, antipodul tragediei, comedia. Ea este chiar sensul vieții, al bucuriei:

*Acum, serbări mărețe să trăim
Și să vedem jucându-se pe scenă
Frumoase comedii – cât mai plăcute...
Căci sunt acestea desfătări cu care
Regeasca noastră curte se îmbie!
Adio, griji! Sunați din trâmbiți! Fie
Domnia-mi legământ de bucurie!...*

Pe această pace și viață tihnită, cum însuși el o spune din capul locului, își începe Richard „dublul mârșav joc”. Teza lui este să instaureze „ciudata rânduială”, ca astfel să-și atingă țelul. Richard este însăși negația acestei vieți tihnite. El răspunde păcii cu pârjol, cu vrajbă. De aceea, Richmond, opusul lui Richard, negarea negației, visează la „comoara păcii vremilor ce vin”, căci a stins pârjolul și a adus iar pacea:

*Lăuntricul pârjol s-a stins; învie
Iar pacea: ține-o, Doamne, pururi vie!*

Shakespeare visează o lume nouă, a păcii și a vitalității. Nu întâmplător finalurile fericite ale comediiilor sale și mai ales mesajele deschise ale tragediilor sunt puse în gura tinerilor. Ei sunt simbolul vieții care continuă în belșug și pace. Edgar, Richmond, Cassio, Malcolm etc. sunt întruchiparea Binelui, triumful forțelor sale, simbolul noii lumi! Viteazul Alcibiade, cu gândul la preabunul Timon, care nu putea trăi într-o lume dedublată, încheie astfel piesa:

*La spadă lujer de măslin lega-voi.
Războiul însoțească-se cu pacea,
Și pacea să-l îmbune; fiecare
Leac fie-i celuilalt și-mbărbătare.
Hai, bateți, tobe!*

Fiecare piesă a lui Shakespeare este o desfășurare antitetică de la *da* la *nu* și din nou la *Da*, însă de data asta cu majusculă întrucât este o negație a lui *nu* și un salt dintr-un *da* într-un *da* mai înalt. Dacă *nu* este un moment necesar al legăturii, al dezvoltării, păstrându-l pe *da*, în lupta dintre contrarii, *Da* afirmă unitatea contrariilor, ca nucleu al dialecticii, întregindu-l pe *da* cu noi valențe. Orice piesă este o demonstrație întru triumful lui *Da*. Schema este, deci, superioară basmului, unde se află doar înfruntarea între un *Da* și un *Nu*, cu victoria întotdeauna finală a lui *Da*. La Shakespeare însă *nu* îl învinge pe *da* în timp ce menține sămburii antitetici din care se va dezvolta și va triumfa adevăratul *Da*. Nu este o relație simplă, ci una complexă, ca însăși dezvoltarea în spirală a lucrurilor. Germenii din care se hrănește viitorul *Da* se află în *nu*, după cum și cei ai distrugerii lui însuși. Fără *nu* dezvoltarea n-ar mai avea loc, deși pierderea lui *da*, a unui om ca Timon, Lear, Hamlet, Gloucester sau Duncan, este o mare tragedie. De aceea, capodoperele lui Shakespeare sunt ca niște mari Fabule sau mari Parabole. Ca niște mari Dialoguri (în sens platonician) despre prietenie, despre dragoste, despre putere etc. Întotdeauna din ele poți să tragi nesecate foloase, prețioase învățăminte, ca dintr-o enciclopedie. Și Shakespeare este enciclopedia cea mai vie a lumii.

Secțiunea a doua

Aici ne vom ocupa de ceea ce am numit *Infraestetica explicită* a lui Shakespeare. Acest domeniu circumscrie un aspect mai cercetat de critică și numit de obicei concepția teatrală sau poetica shakespeareiană, căci se referă expres la problematica teatrului, în special, și a artei, în general. Termenul de comparație pentru viziunile sale politice, filosofice, sociale etc. îl constituie sfera artei, a artei teatrale îndeosebi, elemente componente ale acestei sfere. Marea originalitate a lui Shakespeare stă tocmai în capacitatea îmbinării armonice a infraesteticii cu Weltanschauung-ul său. Infraestetica implicită, căreia i-am dedus și intuit cele șase reguli, constituie, împreună cu infraestetica explicită, ceea ce am numit infraestetica creației shakespeareiene. Desigur că cele șase reguli intuite de noi sunt pârghiile principale ale mecanismului teatrului, axele fundamentale ale creației, ceea ce reprezintă, cu alte cuvinte, laboratorul creatorului, partea nevăzută a muncii sale. Fără îndoială că la cele șase reguli mai pot fi adăugate și altele, dar care într-un fel sau altul sunt strict determinate de ele, sunt ramuri sau subreguli ale uneia sau alteia din regulile principale. Astfel se poate vorbi de o regulă a travestiului, dar care ține de regula dedublării; de o regulă a puterii, conform căreia oricine urcă prin forță va cădea, care face parte implicită din regula negării negației; de o regulă a profetizării, teatrul lui Shakespeare fiind plin de tot felul de profeții, vestitori, oracole, ghicitori, care ține evident de regula contrariilor, căci își conține în ea însăși contradicția, ca și regula blestemului; etc. Pretutindeni unde apare mulțimea, de pildă, ca să ne referim la regula din urmă, în piesele-cronici și în cele cu temă antică în special, găsim caracterizări ca „*nestatornică, mulțimea-aleargă*“, „*gloata schimbătoare*“, care se dă după cel ce are puterea sau chiar crede că are dreptatea, așa cum „*nemulțumii toți și marea gloată*“ trec de partea unui „*nedreptățit*“ ca Pompeius, cu care prilej Cezar definește mulțimea (a nu se confunda cu poporul, a cărui voință e hotărâtoare pentru destinul națiunii, e chiar lege pentru cezari, care par niște clovni pe lângă puterea poporului; vezi în acest sens Iuliu Cezar); este vorba, desigur, de Octavian Cezar din Antoniu și Cleopatra, care spune referitor la esența mulțimii (Actul I, scena 4):

*Istoria, încă din sorginji ne-nvață
 Că cel ce s-a-nălțat, iubit de gloate
 A fost când jos căzu; și prăbușitul,
 Lipsit de dragostea ce-o meritase,
 O dobândește iar când nu conduce.
 Mulțumea-mi pare-asemenea cu floarea
 De nufăr rătăcind pe ape: valul
 O poartă sus și jos, însă zbătaia
 O smulge și cufundă pân' la urmă.*

Așadar, departe de noi gândul de a fi „epuizat“ prin intuiție creatoare toate regulile infraesteticii shakespeariene. Interesantă rămâne utilitatea unei astfel de cercetări, a cărei fructuoasă introducere, vrem să sperăm, o facem noi aici. Să vedem acum ce alte roade ne oferă infraestetica explicită a lui Shakespeare.

Lumea ca teatru

La baza concepției teatrale a lui Shakespeare, care, în același timp, înseamnă și concepția sa despre lume, stă relația socio-filosofică lume-teatru. E o relație antiteticească prin care lumea este văzută ca teatru și teatrul ca lume, așa cum spune în **Cum vă place** Ducele surghiunit la vederea nefericitului Orlando:

*Ați văzut? Nu suntem singurii nefericiți.
 Căci în nemărginitul teatru-al lumii
 Se joacă întâmplări mai dureroase
 Decât pe scena noastră.*

În continuare, Shakespeare, prin gura lui Jacques filosoful sau melancolicul, ne dă imaginea completă a acestei relații lume-teatru, respectiv oameni-actori, viața omului fiind ca o intrare și o ieșire a actorului din scenă, pe parcurs însă jucând mai multe „roluri“, șapte, câte acte are „piesa“ (Actul II, scena 7):

Lumea-ntreagă

E-o scenă și toți oamenii-s actori.

Răsar și pler, cu rândul fiecare:

Mai multe roluri joacă omu-n viață,

Iar actele sunt cele șapte vârste.

Și Shakespeare enumără apoi rolurile: omul „*întâl e prunc*“, „*școlar apoî*“, „*pe urmă-ndrăgostit*“, „*soldat*“ vine la rând, „ *judecător apoî*“, „*ciorapi de lână poartă-n vârsta-a șasea*“, și, în fine:

În scena cea din urmă care-ncheie

Peripețiile acestui basm,

E prunc din nou, nimic nu ține minte,

Dinși n-are, n-are ochi, nici gust – nimic.

Viața omului, așadar, e ca un spectacol, cu „ridicare de cortină“, intrare în „scenă“, rolul 1, apoi 2... ieșirea din scenă, urmată de lăsarea cortinei! Desigur, aici este descris cel mai fericit caz, când omul moare de bătrânețe. E ca într-un basm. Și Shakespeare vede nu numai viața ca un basm, ci și teatrul, cum vom arăta. Dar omul poate „ieși din scenă“ fără să apuce să joace două sau trei roluri și chiar mai multe. Existența lui e ca o peripeție, ca o aventură care se poate termina cu bine sau nu. E un fel impropriu de a spune „se poate termina cu bine“. Căci și într-un caz și în celălalt, el tot acolo ajunge, tot „iese din scenă“. E vorba de ieșirea finală și definitivă. Pentru unii contează cum ies de pe scena lumii, altora le este tot una. Am văzut ce crede Hamlet: „*De vreme ce nici un om nu știe ce lasă în urma lui, nu e totuna dacă pleacă mai devreme?*“

Hamlet a evocat însă legile peripeției, ale hazardului. „*Totul e să fii pregătit*“, asta contează pentru el (într-o lume a dedublării, a nesiguranței!). Dar Jacques a ales, în basmul pe care îl descrie, un om obișnuit, iar Hamlet este un om neobișnuit. Și oamenii obișnuiți, orice s-ar spune, joacă roluri pe alte scene din „*nemărginitul teatru-al lumii*“, iar nu pe scena shakespearinnă. Mai potrivită cu această „scenă“ este imaginea pe care ne-o face Shakespeare în *Timon din Atena* despre mecanismul istoriei, în chip de Fortuna, care prezidează spectacolul

contradictoriu al lumii și rolurile atât de osebite jucate, conform regulii contrariilor, de același om (vezi Actul I, scena 1):

POETUL

Ascultă.

*Pe-un munte falnic am închipuit
Fortuna, stând pe tron; iar jos, în vale,
Se-nșiră, bune, rele, firi și firi
Ce se căznesc să urce tot mai sus
Pe fașa lumii noastre; printre cei
Ce-o sorb din ochi pe milostiva doamnă
E-un om ca Timon, căruia Fortuna
Îi face semn cu mâna ei de fildeș.
Prin vraja ei, toți foștii lui potrivnici
Sunt robi acum și fameni.*

PICTORUL

E cu tâlc.

*Fortuna, tronul, muntele și omul
Chemat din gloata celor ce, din vale,
Își pleacă fruntea muntelui râpos
Suind spre fericire, cred că-mbie
Și arta mea.*

POETUL

Ascultă mai departe:

*Toți cei ce până ieri i-au fost tovarăși
(Și unii chiar l-au întrecut), cu grabă
Pioase șoapte-i toarnă în urechi,
Zeifică și scara șei sale,
Și aerul prin el îl sorb.*

PICTORUL

Și-apoi?

POETUL

Când sub îndemnul toanelor, Fortuna
Își zvârle-n hău iubitul, toți ciracii
Ce-n urmă-l s-au urcat spre culmi pe brânci,
Să se prăvale-l lasă și nici unul
Nu-l însoțește-n prăbușirea lui.

PICTORUL

E-atât de-obișnuit!
Pot să-ți arăt o mie de tablouri
Ce zugrăvesc mai viu decât cuvântul
A soartei vremuii. Cu toate-acestea,
Nu-i rău să vadă Timon ce-a văzut
Și-un ochi de rând: picioarele pe creștet.

Artistul

Creatorul închipuie un „spectacol“ al lumii în care el joacă chiar
rolul Fortunei sau al Timpului, ca în **Poveste de iarnă** (Actul IV):

Răsfăț de-o clipă, veșnic încercare
La buni, la răi, blestem și-mbărbătare,
Greșind, dar și-ndreptând, străbat în zbor
Eu, Timpul, iarăși, șirul anilor.
Nu mă huliți că-n aprigu-mi avânt,
Ani șaisprezece-i las fără de cuvânt,
Că-mi stă-n puteri doar într-un ceas să năruie
Și legi, și datini, și-alte noi să dăruie.
Să trec deci cum sunt azi și-am mai trecut
Nainte de-al zidurilor început
Și, martor la prefacerea lumească,
Să văd tot ce va fi să se mai nască,
Să stîng prezentul plin de foc, să pară
În spusa mea un basm de-odinioară.
Clepsidra-ngăduiți-mi s-o răstorn

*Și clipe-atât de grabnice să torn,
Că tot ce-a fost să vi se pară vis.*

Creatorului îi stă în puteri tot ceea ce îi stă și Istoriei. El ia pildă de la ea, de la legile ei schimbătoare, și chiar o și întrece. Pictorul și Poetul zugrăvesc chiar subiectul piesei. Ceea ce urmează, îi confirmă și nu mai rămâne să aflăm decât morala Fabulei. Așa se întâmplă în viață, un asemenea spectacol poate zugrăvi și artistul. Creatorul face din teatru, respectiv din artă, o lume după chipul și asemănarea lumii văzute ca spectacol. El este stăpân deplin pe soarta personajelor sale. Poate să-l „scoată” pe Claudius din scena lumii acum sau mai târziu, să se întoarcă în timp sau să sară peste timp, să simtă ceea ce simte un om de rând, „*picioarele pe creșter*”, dar și ceea ce simte un tiran. Artistul poate să întreacă sau să nu întreacă „*măsura lucrurilor firești*”. Hamlet le cere actorilor să n-o întreacă, dar el o întrece. Însă Creatorul îl judecă prin gura lui Fortinbras și, o dată cu aceasta, spune și adevărul despre „*tragica poveste*”:

*Luați trupurile. Locul le-ar fi fost
Pe-un câmp de luptă; n-au aicea rost.*

Fortinbras e tânărul, simbolul păcii ce va veni, el este, așa cum prezice și Hamlet cu voce de moarte, alesul. Creatorul se detașează deci în final, conform regulii negării negației, de povestea sa, povestea lui Hamlet, și, deși tragedia este mare, cumplită, totuși el, ca în toate finalurile tragediilor sale, rămâne fidel propriei infraestetici: privește înainte, vizează binele viitor, căci viața continuă, și are o atitudine profund realistă: el vede cu ochi lucid „sensul” faptelor ce „*n-au aicea rost*”, căci sunt fapte nebărbățești, lașe, trădătoare, de intrigi și bârfeli, care fac și mai absurdă moartea lor. Din miile de scene ale lumii, nu aceasta s-ar fi convenit să fie scena unde să „joace” Hamlet. Din toți cei morți, numai el e vrednic — așa cum spune Fontinbras — „*căci dânsul/ În cuvenitu-i loc, de bună seamă/ S-ar fi purtat regește*”.

Așa vrea deci Creatorul: ca opera sa să-și conțină, ca în finalul piesei Hamlet, o parte din judecățile de valoare, chiar judecata cheie pentru înțelegerea întregii piese, respectiv a vieții ca spectacol. Această

putere a Creatorului, a Geniului, își are izvorul în concepția sa despre lume, pe de o parte, și în aceea despre rosturile artei, pe de altă parte. Dar Shakespeare știe că această putere asupra lumii ca spectacol nu înseamnă manifestarea și înțelegerea geniului ca atare decât în cadrul comunicării. Cum poate o minte atât de colosală, care îmbină regula cu lipsa de reguli, măsura cu lipsa de măsură, credibilul cu incredibilul etc., care înseamnă, cu alte cuvinte, însăși reflectarea istoriei în mișcarea ei antitetică, cum poate să aibă audiență și înțelegere? Care sunt, altfel spus, mijloacele ce fac posibilă o asemenea *comunicare*, ca Geniul să se înțeleagă cu Omul de rând?

Funcția închipuirii

*Dar să iertați, vă rog,
Nevrednicului cuget ce-ndrăznește
S-aducă o poveste-atât de mândră
Pe-aceste biete scânduri. Cum se poate
Să-ncapă-într-un asemenea coteș
Nemărginirea șesurilor Franței,
Iar într-un cerc de lemn să-nghesuim
Atâtea coifuri ce-ngrozeau văzduhul
La Azincourt? Iertați! Când pe-un locșor,
Un gârbov semn arată-un milion,
Atunci și noi, doar nule-n marea sumă,
Să vă-n-miim puterea-nchipuirii.*

Numai în piesa **Henric al V-lea**, din care am citat acum, Shakespeare, cerând îngăduința să fie el Corul, evocă în debutul actelor această forță extraordinară, *închipuirea*! Care este mijlocul fundamental al dialogului teatru-spectatori. Spectatorului i se cere să „împlinească cu gându-aceste lipsuri/ Și-n fiecare om văzând o mie,/ Vă plăsmuiți închipulte oști“. Și mai departe:

*Cât despre cai, priviți-i cum 'și-nseamnă
Copita mândră-n reavănul pământ.*

*Că trebuie cu mintea să-mbrăcați
Pe regi în za, purtându-l ici și colo,
Sărind deasupra veacurilor scurse,
Strângând a vremii trudă într-un ceas.*

Spectatorului i se cere, deci, putere de generalizare, imaginație, fantezie creatoare, dar și, cum vom vedea, cunoașterea vieții și a istoriei. Shakespeare nu vrea să-l ia pe spectator prin surprindere, el îl „avertizează”, punându-l în gardă cu tot ce are de gând să facă:

*Din Londra regele-a plecat, iar scena,
Dragi spectatori, e-acuma la Southampton.
Acolo, deci, e teatrul, locul vostru.
Vă vom purta de-acolo până-n Franța,
Și teferi înapoi vă vom aduce.
Iar ca să treceți bine-ngusta mare
Vom descânta-o, n-aibă supărare
Nici un stomah cu-a noastră înscenare,
Iar piesa vi-o vom pune dinainte
Când regele-a plecat, nu mai nainte.*

Și tot astfel, spectatorilor li se cere: „Vă-nchipuiți că l-ați văzut pe rege...”; „Lăsați-vă în voia-nchipuirii”; „Vedeți-i cum se cațără...”; „Auziți poruncile”; „Uitați-vă la velele de în”; „Priviți în gând” (măreata flotă), „Urmați-o dar, urmați-o! și vă prindeți/ De pânzele acestor năvi cu gândul”; „La lucru gândul: iată un asediu...” „Vă-nchipuiți acum un timp în care/ Crescânde bezne...”; „Și-acuma teatrul nostru-i câmp de luptă...”; „Priviți,/ și-n mintea voastră, dintr-o parodie/ Isprăvi aievea pot să reinvie”; „Pe rege-acum îl ducem spre Calais./ E-ajuns acolo. L-ați văzut. Și-acum,/ Pe-aripl de gând purtați-l peste mare”; „Lăsați-l să debarce și priviți-l”; „Și gândul are pași atât de mari,/ Că-l și vedeți în minte-acum la Blackheath”; „Și-acum, priviți,/ De gândul meșter grabnic făurite,/ Mulțumile...”; „Sărim tot ce s-a mai putut petrece”; „Acolo se cuvine să-l urmărim”; „Și iar vă chem să fiți.../ Cu ochii minții pe pământ francez” etc.

Puterea închipuirii este puntea de legătură care îl leagă pe artist de spectator și invers. În general, închipuirea solicită mai ales două simțuri: văzul și auzul, simțurile teoretice sau estetice, cum le numește Hegel, ale omului. Shakespeare își îndeamnă spectatorii cu: „*Priviți*” și „*Auțiți*”. El îi îndeamnă, de fapt, să fie coautori ai piesei, să închipuie cu gândul un spectacol audio-vizual de natură cinematografică. Shakespeare prezintă pe „*aceste bleste scânduri*” o piesă de teatru, iar spectatorului îi cere să „vadă-audă” un film! Fără îndoială că dacă ar fi existat astăzi, Shakespeare ar fi fost un mare cineast. El își închipuia un tip de spectacol pe care numai arta filmului, prin montajul ei complex, i-l putea satisface. Ecranizările după piesele lui Shakespeare, în număr de 633 la finele anului 2005, sunt o mică dovadă în acest sens. O mică dovadă am spus, pentru că nici o ecranizare după Shakespeare, fie ea făcută de clasici ca Laurence Olivier, Welles, Zeffirelli sau Kozânțev, fie de moderni ca Baz Luhrman, John Madden sau Kenneth Branagh, nu se ridică la valențele spectacular-filosofice ale operei lui, care rămâne în esență teatru. Căci Shakespeare e un mare dramaturg care a gândit cu mijloacele specifice artei teatrale, și nu un mare cineast, cum probabil ar fi fost azi, și dacă ar fi fost, poate că s-ar fi simțit mândru să semneze **Cetățeanul Kane**, **Ivan cel Groaznic** sau oricare din filmele lui Visconti sau Fellini. Cu siguranță că filmele pe care le-ar fi semnat n-ar fi arătat ca piesele sale. Altele ar fi fost mijloacele. Toate ecranizările după opera sa, făcute până în prezent, puse față în față cu piesele sale sunt mult mai sărace: ori sunt teatru filmat, ori adaptări libere, prețioase. Ceea ce-i lipsește unei astfel de ecranizări – fapt care ține de natura filmului, prea dependentă de evoluția mijloacelor tehnice –, este tocmai posibilitatea pe care o oferă teatrul spectatorului, aceea de a-l face coautor al spectacolului, de a-i solicita participarea vie, directă, de a crea, deci, *hic et nunc*, o adevărată comunicare, un dialog nemijlocit.

Henric al V-lea, filmul lui Laurence Olivier, este poate ecranizarea cea mai izbutită a piesei cu același titlu a lui Shakespeare, întrucât actorul englez a păstrat prologurile și a solicitat spectatorului aceeași participare vie, făcând același apel la închipuire, păstrându-se prin urmare în litera și spiritul piesei lui Shakespeare. Filmul este izbutit pentru că e teatru filmat. Din păcate, între textul lui Shakespeare și spectator se află pelicula, cu tehnica ei rece, astăzi depășită. În epocă însă,

ecranizarea a fost o noutate, să auzi prologurile ca la teatru. Paradoxal, dar aici stă valoarea acestui film. Olivier a știut că esența artei lui Shakespeare este legată de comunicarea specifică acestui teatru, de tip didactic, în sensul înalt al acestui cuvânt. Ca harul de geniu, cu care l-a înzestrat Dumnezeu, să fie înțeles, Shakespeare s-a folosit de infraestetica sa explicită. La fiecare pas îi dă spectatorului explicații, îi dă „pre limba lui” cheia înțelegerii acțiunii și a sensurilor legate de ea. Alteori îl lasă singur să înțeleagă, să deducă, cu alte cuvinte, să participe.

Unul din mijloacele prin care Shakespeare îi face spectatorului această educație aleasă, este deci „*puterea închipuirii*”, faptul că el se bazează tocmai pe această capacitate fundamentală a omului, care este închipuirea, gândul cu aripi de vis, ochii minții, imaginația, puterea de generalizare, fantezia creatoare etc. Cum am văzut însă, apelul la închipuire înseamnă totodată apelul la *gândirea* spectatorului, la acea participare care să-l facă cu adevărat coautorul spectacolului.

Participarea conștientă

Participare înseamnă implicare și distanțare în același timp. Posibilitatea de a uita de tine, de a fi prins de închipuire, dar și de a reveni la sine, de a te distanța de convenție. Capacitatea, deci, de a te „lăsa în voia închipuirii” și de a-ți pune în același timp mintea la contribuție: „*La lucru gândul*”! Tot teatrul lui Shakespeare este o metodă de educare aleasă a publicului, el având o funcție marcat formativă. Metoda aceasta o va imita, întru totul aproape, Brecht mai târziu. Shakespeare vine către spectator și, cu mijloace deloc școlarești, didactice, ci, dimpotrivă, foarte rafinate, altfel spus, cu mijloace infraestetice, face publicului spectator o adevărată educație estetică. Îl învață să participe conștient la creație! Or, aceasta este tot una cu a-l învăța să cunoască regulile teatrului, a-l face să știe să distingă convențiile spectaculare. Tot timpul îl conduce, îl testează, îl consultă, îl cheamă, îl respinge, îl ia ca martor, îl învață să urască sau să iubească, cu un cuvânt, îi dă posibilitatea de a se transpune în pielea Creatorului, dar și, totodată, de a se gândi la pielea sa, de a se privi altfel pe sine și, în fond, de a înțelege poate mai bine lumea în care trăiește.

Când Richard vine la rampă și spune: „*Mi-am pus în gând să fiu un ticălos*“, ce trebuie să înțeleagă spectatorul? Că trebuie să-l „urmeze“ pe Richard sau nu? Să fie părtaș la mârșăviile lui, cucerit de consecvența logicii de fier a Răului, sau să-și ia „măsuri de precauție“, să vadă, să aștepte, să-și conștientizeze, așadar, reacțiile? Ce să înțeleagă el din faptul că pas cu pas Richard i se confesează, îl ia drept martor al faptelor, al „*mârșavului dublu joc*“, și-i încredințează tainele cele mai ascunse? Ce vrea, de fapt, autorul de la el?

Nimic mai simplu: Să participe conștient la creație! Să înțeleagă că, în fond, aici este vorba de o *convenție necesară* (rafinat-spectaculară, e drept, nu chiar dată de-a gata, ca în **Henric al V-lea**, de pildă). Așadar, spectatorul – pentru a înțelege *demonstrația întru ceva* – va trebui să participe conștient la *dinamica vicleniei* lui Richard, un fel de joc subtil între logic și illogic, în care illogicul este prezentat ca logic. Acest fapt nu se poate realiza decât în prezența spectatorului. Și Shakespeare are nevoie deci – pentru a realiza infraestetic această *viclenie* – de spectator. Și dacă el lipsește, îl inventează. Inventează un spectator ideal, cum era el la originea teatrului, în **Misterele de la Eleusis**. Shakespeare *știe* acest lucru, pe când spectatorul mai puțin sau deloc. El trebuie inițiat. Trebuie învățat să participe conștient. Când va învăța, sigur opera își va atinge țelul cel mai important al ei, căci sensurile sale vor fi înțelese și *demonstrația* nu va fi în gol, ci cu adevărat va fi *întru ceva*!

Prin urmare, ce vrea Shakespeare de la spectator când Richard i se adresează direct cu: „*Mi-am pus în gând să fiu un ticălos*“? Să înțeleagă faptul că totul se bazează din capul locului pe o *convenție* (necesară), că în spatele atitudinii aparent paradoxale a lui Richard se urmărește ceva. Ce? Să i se arate că Richard e u ticălos, într-adevăr, așa cum declară? Dar un „adevărat“ ticălos, adică unul din viață, niciodată nu va striga în gura mare că-i un ticălos și nici nu va destăinui ce intenții criminale are!

Așadar, își va zice probabil spectatorul – și acesta e un prim pas important al participării sale conștiente – aici e un dedesubt, o „capcană“, se urmărește un scop, sigur ceva nu-i în regulă... E cumva o cursă, vrea să mă păcălească cineva? Dar stai, ăsta din fața mea e un personaj, nu un om! Și totuși, de ce acest personaj spune tot ce gândește, și

gândește ca un ticălos, și chiar făptuiește ce spune?! Desigur, e un ticălos ieșit din comun, neobișnuit, un tipar al Răului, va înțelege spectatorul mai apoi. De ce Richard este numai în fața mea el însuși, fără mască, iar fața de celelalte personaje poartă măști? Ce trebuie să fac deci? Să aștept?

Richard o ia înaintea tuturor. Este cel dintâi care aduce vestea morții lui Clarence, este cel dintâi care dă povețe, care precede cu vorba faptele etc. Și tot el, ca un om cu mare experiență de viață, vine și îmi vorbește despre viclenia lumii, despre răul din societate, și mă pune în gardă în acest sens. Și tot el se autoînvinește și recunoaște că pare ceea ce de fapt nu e. Se poartă cu noi de parcă ar fi un om bun la spovedanie! El este un dedublat printre personaje, dar în fața mea nu, odată ce-mi mărturisește că-i un dedublat! Sau aceasta este chiar esența vicleanului: să pară sincer? În felul acesta, oare Richard nu vrea să se dezvinovățească, nu vrea să-l absolv poate de orice vină, de orice păcat?! Vine la mine cu tot felul de „teorii” și vrea să-l înțeleg! Da, asta urmărește el, să-l înțeleg! Căci dacă l-am înțeles, e sigur, probabil, că l-am și iertat! Acesta-i, în fond, un fel mârșav de disculpare...

Și gândurile spectatorului se desfășoară astfel în continuare dacă urmează indicația: „*La lucru gândul!*”. El nu numai că participă prin implicare, urmându-l cu închipuirea pe Richard, cât și prin ceea ce vede și aude că se petrece pe scenă, dar și prin distanțare, latura conștientă a participării. Participarea e o unitate contradictorie între afect și intelect. Când spectatorul se lămurește ce e cu Richard, când pricepe tipul respectiv de convenție, atunci are loc adevăratul *efect de distanțare*, cum va numi Brecht acest fenomen. La Shakespeare însă, metoda aceasta e mai elastică, mai rafinată, actorul e una cu personajul, trăirea e mai vie. E un mod infraestetic de distanțare, pe când la Brecht este unul didactic, ca o replică la „munca actorului cu sine însuși” preconizată de Stanislavski.

Folosind convenția dedublării, a destăinuirii gândurilor diabolice făcute spectatorului de personaje ca Richard, Iago, Edmund etc., Shakespeare își definește teatrul ca participare deliberată a spectatorului. Distanțarea se recunoaște infraestetic la tot pasul și faptul ca atare nu permite spectatorului să se implice total, uitând de sine, în desfășurarea acțiunii: în felul acesta, scopul teatrului e unul etic, superior moral, căci

spectatorului i se facilitează chiar din capul locului participarea, prin înțelegerea prevestirilor, deosebirilor și asemănărilor, tuturor contradicțiilor, ajutat fiind mai ales să distingă răul de bine. Și el este „obligat” să fie de partea binelui tocmai pentru că, paradoxal, „uneltește” împreună cu unul ca Richard sau Iago. Or aceasta este dialectica cunoașterii, care implică înțelegerea, și ea înseamnă, în cazul respectiv, ruperea de Rău, părăsirea lui o dată ce intră în joc forțele binelui. Adevărata înțelegere nu poate duce la iertarea ticăloșilor unuia ca Richard, la absolvirea de păcate! Dimpotrivă! Dar, totodată, spectatorul astfel inițiat nu va mai confunda personajul fictiv, tiparul Răului, cu un ticălos real. Acesta e câștigul fundamental. Adică: înțelegând *convenția necesară*, spectatorul îl va suporta cu plăcere (estetică) pe Richard și faptele lui odioase. Atunci, poate, nu Othello i se va mai părea naiv, ci însuși Iago.

Măria sa, spectatorul

Perenitatea teatrului shakespeareian, forța sa de penetrație, popularitatea de care se bucură, veșnica sa tinerețe vin în cea mai mare măsură din marele său respect pentru spectator, mai exact, din talentul enorm pe care Shakespeare l-a pus în slujba găsirii celor mai adecvate, fascinante și tulburătoare căi de comunicare cu spectatorul, și, de asemenea, din faptul că la baza infraesteticii sale, a concepției lui despre teatru, stă participarea conștientă a spectatorului, cu parte egală la creație, la realizarea artei spectacolului. Această concepție este „trădată” de urme infraestetice explicite ca: „*La lucru gândul*”, „*Priviți, în gând*”, „*Urmați-o dar, urmați-o... cu gândul*” etc. Autorul cere deci sprijin total spectatorului, și afectiv, și intelectual. Dacă lumea este văzută ca spectacol și teatrul trebuie văzut ca lume. Or, arta își dovedește „slăbiciunea”, ea este o proiecție reflectorie limitativă și limitată, o „nutilare” a continuității lumii. Shakespeare știe că o reflectare adevărată nu se obține decât prin participarea vie a spectatorului, că spectacolul nu se naște decât în prezența lui. Și nu o prezență în sine, neutră, statică, ci una vie, dinamică, conștientă. Atunci arta este în *întregime* ea însăși, teatrul respiră, trăiește, e o lume!

Și totul vine din marea încredere pe care o are Shakespeare în capacitatea de participare, cu închipuirea, cu gândul, a spectatorului. Shakespeare îi acordă spectatorului iluzia adevărată și vie că fără el, fără ca el să „împlinească cu gându-aceste lipsuri“, spectacolul nu ar fi întreg! Shakespeare a prevăzut, deci, infraestetic această co-participare, dându-i deplina satisfacție spectatorului că este coautor al creației! În cazul unei ecranizări, precum cea a lui Laurence Olivier cu **Henric al V-lea**, această satisfacție e mult diminuată. Într-adevăr, și acolo ni se spune despre flotă: „*Urmați-o dar, urmați-o! Și vă prindeți/ De pânzele acestor nave cu gândul*“. Numai că imaginea ne arată flota și navele ei, spectatorul le vede (pleonastic) pe ecran, spectatorul de teatru, cel care trebuia să se prindă „*de pânzele acestor nave cu gândul*“ a murit, lui i se oferă acum o imagine de-a gata, el nu mai participă cu gândul, cu puterea închipuirii, nu mai trăiește satisfacția de a fi coautor al creației, căci a devenit comodul spectator de film, unde mai mult primește decât dă, iar uneori nu i se cere să dea nimic.

În schimb, la teatru, Shakespeare nu-l lasă o clipă în pace, nu-l scapă din mână, nu-l lasă să stea liniștit pe scaunul său. Mereu îl solicită afectiv și intelectual, mereu îi cere – și o face în chipul cel mai nemijlocit cu putință – să fie aici și acum. Arta spectacolului modern, învățând această lecție a infraesteticii shakespeariei, merge până acolo încât îl înglobează pe spectator în spectacol, făcând să dispară granițele dintre scenă și sală! Modestia Geniului se vede în relația sa cu spectatorul. Shakespeare nu are un alt stăpân decât pe el, pe spectator. Spectatorii sunt aceia care îl judecă, de aceea marea sa rugămintă, ceea ce le cere el cel mai mult și mai mult, este bunăvoința lor:

*Și drept prolog vă cer bunăvoință:
Să fie piesa noastră ascultată
Cu gând senin și blândă judecată.*

Iar la Epilogul piesei **Henric al V-lea**, Shakespeare repetă rugămintea din prolog:

*Povești de-acestea au mai luat flință
Pe-a noastră scenă. Fie deci primită
Și cea de astăzi cu îngăduință.*

Ni se poate replica faptul că acesta este un mod subtil de a-i câștiga pe spectatori, dar mai ales de a câștiga bunăvoința Cenzurii vremii, așa cum au procedat mai toți artiștii, care își închinau piesele protectorilor lor, precum făcea Racine. Nimic mai fals când ne gândim la Shakespeare, căci el și-a făcut un *program estetic* din acest mod de comunicare cu spectatorul, și pe care îl găsim – exprimat fie implicit, fie explicit – în numeroase urme infraestetice ale operei sale. El a făcut din coparticiparea spectatorului *un mod de a fi al teatrului*, un mod de a exista al creației sale și care dă specificul acestei creații. Cu alte cuvinte, creația lui Shakespeare trăiește tocmai prin acest mod infraesthetic de a prevedea – „măsura” e conținută în replici, monologuri dialoguri etc. – tipul specific de comunicare cu spectatorul. Ceea ce, așadar, cere Shakespeare spectatorilor săi nu este un „subterfugiu”, ci face parte implicită din creație, din stilul operei sale, din originalitatea ei. Acest dialog continuu cu spectatorul – prin intermediul creației –, constituie dimensiunea fundamentală a concepției sale despre teatru, și presupune participarea conștientă a spectatorilor. Or, ea nu poate exista atâta timp cât nu există un sentiment reciproc de prețuire, de venerație, ca un har al cinstirii Creației. În ceea ce îl privește, Shakespeare îl avea din plin, dăruindu-l cu sârg și spectatorilor, și teatrului, și actorilor săi:

*O, de m-ar duce-o muză de văpăie
În cerul luminos al poeziei,
Teatrul un regat, actorii prinți
Și regi măreața scenă s-o privească.*

Teatrul nu este o lume oarecare, ci un regat. Actorii sunt prinții lui, iar regii – spectatorii. Măria sa, spectatorul. El este cel care întregește cu spor munca „nevrednicului iconar”, ce se străduiește să-i „restituie” o lume care nu prinde viață decât prin prezența sa:

*Deci tot omul,
Și nobil și de rând, să vadă poate
Cum dat-am eu, nevrednic iconar,
Ceva din al lui Harry chip, în noapte.*

Prin urmare, tot omul – și nobil și de rând – este Spectatorul lui Shakespeare. Acestui spectator – fără discriminare – el îi acordă întreaga deferență și-i cere să-l asculte „*cu gând senin și blândă judecată*”. Căci aici stă adevărata putere în aprecierea unei piese, în acest calm echilibru se găsește obiectivitatea judecăților de valoare. Însă Shakespeare îi cere această „îngăduință” – „*bunăvoința pentru o piesă bună*” – nu ca un „milog”, ca un umil, ci cu autoritatea unuia care cere totodată să fie la rândul-i cinstit. Și Shakespeare ne-o spune răspicat, nu în chip de Cor, prin care de obicei vorbește autorul însuși, ci prin intermediul unui personaj, Rosalinda, din **Cum vă place** (vezi Epilogul):

Nu-i în obicei ca o eroină s-apară în epilog, dar oricum, nu e mai rău decât atunci când în epilog apare un erou. (...) Vă dați seama în ce încurcătură mă aflu eu care, nefiind potrivită pentru un epilog, nu vă pot cere bunăvoința pentru o piesă bună. Nu sunt îmbrăcată ca un milog, așa că nu mi-ar sta bine să-ntind mâna.

Este mai mult decât limpede exprimat în infraestetica lui Shakespeare că respectul și silința întru întregirea creației trebuie să fie reciproce. Și nimeni, credem, nu se îndoiește că Shakespeare nu și-ar fi pus în fața aceasta tot zelul de care a fost în stare. După ce ne spune subiectul piesei **Romeo și Julieta**, în finalul prologului ne asigură:

*Ne-om strădui, de-avem îngăduință,
Ce n-am brodit, să dregem prin silință.*

Izbutirea unei creații depinde, așadar, și de „îngăduința” celui căruia îi este adresată, adică atunci când „silința” este „încurajată” de o participare vie, adevărată, semn că autorului i se acordă respectul cuvenit (și totodată „credit”). Nu avem de a face aici cu vreo „formulă de politețe”, cu vreo „floare de spirit”, cu vreun paravan de circumstanță sau vreo precauție ironică, ci este vorba tot de o convenție necesară: care pregătește o completă comunicare.

Shakespeare știe ca nimeni altul că nu există *un* Spectator, deși aici e luată în mod generic și teoretic expresia „Măria sa, Spectatorul”, ci *spectatori*. De aceea, îngăduința pe care o cere Creatorul „lumii”

Spectatorului nu poate fi o simplă metaforă de curtenie, ci reprezintă funcția formativă cea mai importantă a teatrului său, o funcție de cunoaștere deci, prin care se face educația estetică a spectatorilor. Și această funcție, de o mare originalitate, face corp comun cu teatrul său, este ea însăși creație. Spectatorii sunt educați direct prin artă, nu mijlocit, prin discursuri moralizatoare. Când Hamlet face educația estetică a actorilor, o face deopotrivă și pe cea a spectatorilor, însă o face în chip de personaj. Scena actorilor este introdusă de Shakespeare cu un scop precis, ea făcând parte din logica lăuntrică a piesei, dezvăluind o funcție importantă a artei spectacolului, aceea de a dezvălui adevărul, care prin alte „metode” ar rămâne îngropat. Claudius mărturisește în fața spectacolului care se reprezintă, ceea ce n-ar mărturisi probabil sub cazne groaznice.

Prin urmare, când Hamlet îi sfătuiește pe actori, spunându-le ce înseamnă măsura în arta spectacolului, exprimând, în fond, principiile de bază ale poeziei clasice, o face prin mijlocirea infraesteticii, ca o parte organică a creației, și nu o face în afara operei, cu mijloace extra-estetice. Spectatorii află o serie întreagă de informații despre arta spectacolului, despre rostul teatrului etc. fără să fie scoși în afara acțiunii, ci, dimpotrivă, ceea ce află ei în chip teoretic *acum* vor vedea mai *încolo* pus în practică, materializat. Este aici o educație teatrală practică, o lecție-școală în plin spectacol, cu metodele cele mai rafinate ale artei scenice.

Desigur, Shakespeare nu vrea să dea această „lecție” Spectatorului, ci unor spectatori! Pentru Spectator, el are cea mai adâncă prețuire, aflându-se în mijlocul inimii sale, ca Horațio pentru Hamlet. Spectatorul este înzestrat cu o mare putere de înțelegere și de cunoaștere, îi merge mintea, imaginația funcționează în plin, știe când să râdă, când să fie trist, cu alte cuvinte e un *spectator ideal*. Un adevărat coautor. Și astfel de spectatori educați, rari, există. Un spectacol merită să fie dat și în fața numai a unuia dintre acești spectatori, întrucât unul dintre aceștia prețuiește cât toți ceilalți nepricepuți la un loc, cum spune Hamlet (Actul III, scena 2):

*Dar întrecând măsura, sau neîmplinind-o, chiar dacă îl faci să
râdă pe cel nepriceput, nu poți decât să-l amărăști pe cel cu pricepere*

sămătoasă; iar judecata acestuia unul, se code să recunoști, trebuie să precumpănească un teatru întreg de alde ceilalți.

În acel unul dintre spectatori își pune nădejdea Creatorul și-și dă silința să-l mulțumească. Căci sunt spectatori și spectatori, așa cum Hamlet ne face să înțelegem că sunt actori și actori (Actul III, scena 2):

Iar cei ce fac pe paiafele, să nu spună un cuvânt mai mult peste ce este scris; căci sunt unii care se apucă să râdă, ca să facă o liotă de spectatori nerozi să râdă și ei, deși tocmai atunci se joacă o scenă importantă la care lumea ar trebui să la aminte.

Desigur, o sală plină cu spectatori ideali nu există. De aceea, Shakespeare face educația teatrală a spectatorilor: tocmai în numele acelui spectator ideal, fie el nobil sau om de rând, căruia îi cere sprijinul, respectul, pentru care, la rândul său, își dă silința să nu-l dezamăgească. Prin însuși faptul că Hamlet îi sfătuiește pe actori și le cere unora să n-o ia razna, numai ca s-o facă pe placul unei liote năroade de spectatori, Shakespeare practică cea mai directă educație teatrală, avertizându-i de-a dreptul pe aceștia din urmă. Spectatorii nu sunt aleși pe sprânceană, la teatru intră toți cei ce „banu-și dau” pentru intrare. O sală plină cu spectatori poate reprezenta în mic însăși societatea, cu variația ei de indivizi, buni și răi, firi și firi. O magistrală prezentare a acestei galerii, o imagine reprezentativă a „participării” sau „nonparticipării” la spectacol a diferitelor categorii de spectatori, imaginea deci a „spectacolului” sălii și a ceea ce ar trebui să fie, de fapt, adevărata participare, ne face Shakespeare, anticipând paginile similare ale lui Tolstoi din *Anna Karenina*, în Prologul piesei *Henric al VIII-lea*:

*Nu vă îndemn să râdeți de-astă dată;
Povestea mea a tristă, 'nfricoșată,
Măreață, cu-nlămplări de-amaruri pline
Ce-au să vă smulgă lacrimi și suspine.
Cei milostivi, de-or socoti cu cale,
Pot plânge-n voia lor cu-adâncă jale,
Iar cei ce banu-și dau, râvnind să vadă*

Doar fapte ce nu-ngăduie tăgadă,
Au să petreacă-așa cum vor dori;
Cei ce bătut-au drumul pândăci,
Să judece, după o scenă-două,
De-i rea ori bună-această plesă nouă,
Vor câștiga-ntr-o oră însuși
Bănușul dat. Doar cel care-au venit
Cu gând să facă haz fără perdea
Vor fi dezamăgiți: nu vor vedea
Nebuni șăgalnici cu pestrîș veșmânt,
Ciocniri de spade fluturând în vânt.
De-ar fi să punem fără socoteală
Războiul, a nebunului sminteală
Și faptele mărețe împreună,
Atuncea am preface în minciună
Tot gândul nostru, adevărul tot.
Și-astfel ne-ar părăsi, așa socot,
Prietenii-nțelepți. Deci, de se poate,
O, voi, cei mai de frunte din cetate,
Să fiți cu tot atâta luare-aminte
Precum v-ar trece-aievea dinainte
Alaiul celor despre care noi
Vă povestim: norod, curteni de soi...
Și-ntr-o clipită, veți vedea năpasta
Cum surpă fala și mărirea-aceasta.
Și de veți râde? Ei, din când în când
Pe mire-l vezi la nunta lui plângând.

Adevăratul spectator este deci un *prieten înțelept*. Numai un astfel de spectator este capabil să nu răstălmăcească faptele, să nu participe la creație alandala, „fără socoteală”, și să înțeleagă, așadar, „tot gândul nostru, adevărul tot”. Ideal ar fi ca toți spectatorii să fie asemenea acestui prieten înțelept, să acționeze de parcă ar fi unul singur, Spectatorul. Atunci, într-adevăr, între Creator și Spectator se poate pune semnul egal, căci deopotrivă sunt de câștigași: numai astfel opera va trăi la adevărata ei valoare, iar cel care o percepe „va câștiga într-o oră

însuțit“. Participarea conștientă a spectatorului este condiția de bază a ființării operei ca atare și deci a deplinei comunicări, fiindcă ea se realizează în numele a ceea ce exprimă „*tot gândul nostru, adevărul tot*“.

De aceea, Shakespeare apelează la spectatorii „*cei mai de frunte din cetate*“, fie ei oameni de rând sau nobili, ca la Spectatorul ideal. Numai prietenii înțelepți au priceperea și bunăvoința de a lua aminte la ceea ce se petrece pe scenă; dar mai ales la ceea ce *nu* se petrece, de a întregi cu gândul, deci, ceea ce doar li se povestește (ca tot ceea ce văd – și li se cere să vadă cu ochii minții – să fie aieveja, ca în viață).

Asemenea urme infraestetice ne fac dovada de netăgăduit a concepției lui Shakespeare – foarte asemănătoare în această privință cu aceea a lui Caragiale –, după care creația este imperfectă, are lipsuri, fisuri incontrolabile etc., și, ca atare, Iconarul, în strădania lui, poate exprima „*adevărul tot*“ (Adevărul Total) numai cu ajutorul prietenului înțelept, chemat să „*împlinească cu gândul aceste lipsuri*“. Arta nu poate să exprime tot, iar creatorul este un Demiurg cu posibilități limitate. Ceea ce însă îl face pe Shakespeare să fie un autor total, să fie Artistul, așa cum i-am făcut noi portretul, este faptul de a fi înțeles esența comunicării, este faptul de a fi legat creația sa în modul cel mai nemijlocit de spectator, prin funcția închipuirii reușind să obțină o participare cât mai ideală din partea lui (în măsura în care și spectatorul se „*lasă în voia închipuirii*“, adică în măsura în care se „*lasă*“ format!). Astfel și imposibilul devine posibil și lipsa de reguli devine regulă. Orice se poate atunci, iar creatorul devine stăpânul absolut al „*lumii*“, al „*scenei*“.

Marea genialitate a lui Shakespeare a fost aceea, așadar, de a fi știut să-l pună din capul locului în ecuația infraesthetică a creației sale pe Spectator, acordându-i astfel operei enorma șansă a unei deschideri perfecte, căci perfecțiunea operei stă și în măsura în care prietenii înțelepți întregesc, rotunjesc cu gândul și sufletul, ca niște adevărați coautori, ceea ce Artistul spune, nota bene, că nu se poate exprima, descrie că nu se poate descrie, *înfățișează* că numai cu ochii minții se poate vedea etc. Opera lui Shakespeare este plină de urmele infraestetice ale unei atari concepții, făcându-l pe spectator să participe conștient la crearea adevăratului spectacol, ce e format nu numai din spectacolul care se vede pe scenă, ci și din cel care nu se vede decât cu ochii minții, care se află deci în mintea spectatorului.

Când, după șaisprezece ani, cei doi regi din *Poveste de iarnă*, Leontes și Polixen, și respectiv Camil, care l-a însoțit pe Polixen în fuga lui de la curtea Siciliei, se reîntâlnesc, Shakespeare evită să înfățișeze spectatorilor această tardivă și mult dorită reîntâlnire. Nu ne-o arată, căci un astfel de moment este de nedescris, arta nu i-ar putea da grai, întrece posibilitățile ei, reprezentarea scenică ar fi cu mult sub spectacolul pe care și-l poate închipui și îl poate trăi în mintea lui spectatorul. Ochii minții dau tabloului acesta mai multă viață decât „imaginea” ca atare (teatrală sau chiar filmică). Cuvintele se dovedesc mai vii decât reprezentarea lor. Mijloacele tehnice sunt neputincioase, nu pot înlocui nemărginirea și adâncimea viziunilor literare. E un mod subtil deci, care stă tot în posibilitățile nelimitate ale Artistului demiurg, de a „forța”, prin arta cuvântului, participarea conștientă a spectatorului întru desăvârșirea creației doar prin *descrierea* scenei, la care au fost martori cei trei gentilomi (vezi Actul V, scena 2). Astfel, Leontes și Camil...

GENTILOMUL

Se uitau ținută unul la altul și în așa fel, încât ochii lor păreau că-și ies din orbite. Era o adevărată poveste în mutismul lor, iar în gesturi – un grai întreg. Se uitau ca și cum ar fi auzit despre o lume nimicită și reînviată. Pe chipuri li se citea minunea văzută, dar cel mai încercat observator n-ar fi putut spune dacă exprimau suferința sau bucuria. Dar fie una, fie cealaltă, erau de gradul cel mai înalt. (...)

AL DOILEA GENTILOM

Oracolul s-a adeverit, fiica regelui a fost găsită. Atâta bucurie a izbucnit în ceasul acesta al minunilor, încât nici poezii n-ar fi în stare să-i dea grai.

Și mai departe, „reportajul” sună astfel:

AL TREILEA GENTILOM

Ați putea să jurați că vedeți tot ce auziți, atât de bine se potrivesc toate dovezile. (...) Ați fost de față la întâlnirea celor doi regi?

AL DOILEA GENTILOM

Nu!

AL TREILEA GENTILOM

Ai pierdut un spectacol pe care trebuia negreșit să-l vezi și care nu poate fi descris. Ai fi putut vedea cum o bucurie încununa pe cealaltă. (...) Și-au îndreptat privirile spre cer, și-au ridicat mâinile, chipurile li s-au schimonosit în așa fel încât nu-i mai puteai recunoaște după trăsăturile feței, ci numai după veșminte. (...) Niciodată n-am mai auzit de o asemenea întâlnire. Nici o povestire nu o poate reda, cuvintele sunt neputincioase să o descrie.

AL DOILEA GENTILOM

Dar ce s-a întâmplat cu Antigona, cel care a dus copilul?

AL TREILEA GENTILOM

Și asta parcă ar fi fost un basm de demult, în care sunt atâtea de povestit, până ce crezarea așipește și nici o ureche nu-l mai ascultă. El a fost mâncat de un urs. Așa povestește fiul păstorului...

Și Shakespeare nu mai repetă aici decât în treacăt povestea morții lui Antigona, a scufundării corăbiei și a însoțitorilor lui, pe care spectatorii au auzit-o chiar din gura păstorului în scena 3 a Actului III, folosind – acolo unde teatrul se dovedește prea sărac pentru a înfățișa scene ieșite din comun, procedeu folosit încă de Sofocle în *Antigona* sau de Seneca în *Medeea* – mijloacele povestirii, ale descrierii poetice sau ale prozei, așadar, bazându-se, cum am spus, pe forța de sugestie a cuvântului, deși minunea, paradoxal, „nici o povestire nu o poate reda, cuvintele sunt neputincioase să o descrie”. Aici, desigur, se face din nou apel la „puterea închipuirii”: spectatorul trebuie să-și reprezinte ceva ieșit din comun, ca transformarea la față a celor doi regi, care nu mai puteau fi recunoscuți decât după veșminte, sau un întreg spectacol dintr-o frază ce concentrează limita trăirilor omenești: „Era o adevărată poveste în mutismul lor, iar în gesturi – un grai întreg”. Ce spectatori ar trebui să fie cei care ar putea fi în stare să „reacționeze” pe măsura dorințelor lui Shakespeare, să perceapă inefabilul artei? O spune în continuare Primul gentilom:

Măreția acestei scene merita să aibă un public de regi și de prinți, căci de asemenea actori a și fost jucată.

Apoi, prin glasul celui de-al treilea gentilom, ni se descrie cum, deodată, Perdita (care lua aminte la ce se istorisea despre moartea mamei ei, regina):

A dat un strigăt și a izbucnit în lacrimi de sânge. Pot spune că și inima mea plângea cu lacrimi de sânge. Și oamenii cu inima cea mai împietrită s-au schimbat la față. Unii au leșinat. Toată lumea plângea cu hohot. Dacă întreaga omenire ar fi putut vedea acest lucru, durerea ar fi fost obștească.

Gentilomul acesta este în stare, așadar, să descrie stări de nedescris, să realizeze cu ajutorul cuvintelor, ca un reporter sui-generis, o imagine a durerii de proporții planetare și chiar, probabil, cosmice. Și totul este posibil tocmai prin imposibilitatea întregii omeniri de a „participa” direct la acest spectacol. Azi, cu ajutorul televiziunii, omenirea întreagă ar putea lua parte la un asemenea spectacol al durerii, așa cum s-a întâmplat la 11 septembrie 2001, la invazia Irak-ului sau la înmormântarea Papei Ioan Paul al II-lea. Dar tot în mod indirect, prin intermediul unui mijloc de comunicare în masă, deși se spune, paradoxal, că suntem în „emisie directă”, fiind vorba și aici, în fond, de o „regie de transmisie”, care implică subiectivitatea celor care o fac. Încă o dată se dovedește, așadar, forța de penetrație a cuvântului, puterea lui de a crea un „spectacol” de nereprezentat cu ajutorul imaginii. Pe de altă parte însă, participarea vie, directă, nemijlocită, la un „spectacol al minunilor”, este indispensabilă unei trăiri adevărate, care presupune, în fapt, acumularea de experiență de viață și de „cunoștințe folositoare”, așa cum o spune Shakespeare, prin gura Primului gentilom, în încheierea dialogului dintre cei trei gentilomi:

Cine oare nu s-ar duce acolo, când are cîntea de a fi poftit? Orlunde ne-am uita, am da cu ochii de o nouă minune. Am putea pierde prin absența noastră o mulțime de cunoștințe folositoare. Să mergem.

Ei se duc acum să vadă ceea ce și spectatorul va vedea, ceva ce însuși teatrul, prin mijloacele sale, poate reprezenta: trucul de a vedea o Hermionă atât de asemănătoare cu cea adevărată, cu regina care se știa că a murit în urmă cu șaisprezece ani, încât dacă sculptorul care a lucrat mulți ani la această operă „*ar fi fost nemuritor și ar fi putut da viață lucrării sale, ar fi luat naturii clientela, atât de bine se pricepe să o imite*“. Dar cum nu a fost un asemenea sculptor nemuritor, nici Hermiona nu a murit atunci, ci a rămas în viață... ca să reînvie! Povestea de iarnă are deci o morală, care se leagă în chip extraordinar de însăși definiția mitului, așa cum o dă Mircea Eliade: „*suma cunoștințelor folositoare*“.

Tematica și cronicile

O altă condiție a co-participării, a legăturii dintre Creator și Spectator stă în accesibilitatea tematicii shakespeariene și, în același timp, în bagajul de cunoștințe sau în datum-ul cu care intră spectatorul în sala de spectacol, al informațiilor sale culturale și istorice, în general. Am văzut că spectatorul este sau un prieten înțelept, caz în care este coautor al creației încă înainte de a intra în sala de spectacol, sau este un spectator pe cale de a deveni un prieten înțelept, indiferent de disponibilitățile sale, întrucât arta lui Shakespeare, exceptând abaterile de la natură, nu poate lăsa pe nimeni indiferent. Orice spectator cu o minimă bunăvoință găsește în teatrul lui Shakespeare, în tematica și problematica lui, un mare prieten. În plus, toate mijloacele artei lui Shakespeare sunt puse în slujba formării unei mase de prieteni înțelepți, fascinația acestei arte stând în capacitatea acaparării aproape totale a spectatorului, a implicării lui în miezul substanței unei piese sau alteia. Suntem departe de teatrul populist, pe care l-a conceput ideologia comunistă ca pe un teatru pentru mase, un teatru care să coboare la mase, la oamenii muncii! Un teatru jucat de prinți și care se adresează prinților înseamnă un teatru ideal, în care societatea se află la un înalt nivel de emancipare. Teatrul, așa cum îl vede Shakespeare, nu este un teatru pentru „*o liotă de spectatori nerozi*“, cum spune Hamlet, ci este un teatru pentru inițiați sau pentru cei pregătiți și dispuși să fie inițiați. Este un teatru elitist și popular în același timp, așa cum un rege poate fi pentru sine și pentru supușii săi.

Ideal este, aşadar, ca spectatorul care intră în sală să fie informat, să fie un bun cunoscător al vieţii şi al istoriei, să aibă cunoştinţe suficiente pentru a exista cu adevărat un dialog între scenă şi sală, unde să se petreacă acel impact creator, numit de Camil Petrescu „*arta trăirii în prezenţa spectatorului*“. Este ceea ce şi anticii cereau de la spectatori. Misterele de la Eleusis se adresau numai iniţiaţilor, iar marele sărbători dionysiace sau panatheniene vizau un spectator informat. Teatrul care monologhează este un teatru pentru orbi şi surzi. Un spectator format va şi întotdeauna să aprecieze la justa ei valoare munca unui artist. Dar, cum am văzut, sunt spectatori şi spectatori. Pentru unii din aceştia Shakespeare este prevăzător. „*Totul e să fii pregătit*“. De aceea, el îşi „primeşte“ spectatorii cu evantaiul unei tematici la îndemâna oricui, temele sale fiind luate cu predilecţie din cronici, ca şi din viaţă, ca tema prieteniei, a dragostei, a geloziei, a puterii etc. O altă sursă o constituie, indiscutabil, teatrul antichităţii, iar cea mai importantă se trage din mituri, legende, basme străvechi... Dar asupra acestui aspect vom insista într-un subcapitol special (vezi **Teatrul ca poveste**).

Aşadar, spectatorul ori este un prieten înţelept, şi atunci el e capabil să „*întregească cu gândul aceste lipsuri*“, ori este un spectator ce poate fi câştigat, format, iniţiat, educat. Cei care „*au citit în cronici povestea*“, vor intra într-un dialog creator, vor suplini lipsurile sau vor polemiza cu Autorul, ceilalţi o vor afla acum, intrând într-un dialog informativ şi formativ totodată, cum aflăm din **Henric al V-lea** (Actul V, Prolog):

*Acei ce-n cronici n-au citit povestea,
Dea voie să le-o suflu eu. Ceilalţi,
Cei care-o ştiu, smerit îi rog să ierte
Că-n şirul lor firesc, în timp şi-n număr,
Lipsesc atâtea fapte, care-aici
Nu pot apare-n toată măreţia
Şi-n viaţă lor aleva, cum au fost.*

Desigur, când Shakespeare ne cere să-l urmărim pe rege, în finalul aceluiaşi Prolog, autodefinindu-se:

*Și eu jucat-am pe locșitorul,
Cel care v-amintește de trecut,*

dar și atunci când ne invită să sărim peste unele fapte și ne cheamă să fim „*cu ochii minșii pe pământ francez*“, este mai mult ca sigur că el se adresează unor prieteni înțelepți, care „*au citit povestea*“, el nefiind decât „locșitorul“, adică un fel de mijlocitor, de crainic, care ne „*amintește de trecut*“.

Fără îndoială, trebuie să facem o distincție între datele pe care ni le furnizează Corul, cele pe care le avem noi, spectatorii, gata să le confruntăm, și spectacolul propriu-zis, creația Artistului care, deși se bazează pe aceste date, totuși le ia ca pretext. De aceea, Artistul își „permite“ să spună: „*Sărim tot ce s-a mai putut petrece*“, neselectând decât acele fapte care îi servesc interesele artistice.

Acesta este un alt aspect subtil al infraesteticii lui Shakespeare. Arta îl exprimă pe Artist în măsura în care el este capabil să-și recunoască limitele și atunci îi cere sprijin prietenului înțelept. În rest, este domeniul lui: aici este stăpân pe situație, căci știe că un artist este judecat nu după ceea ce intenționează, ci după ceea ce a împlinit. Artistul care se cunoaște pe sine nu se aventurează, ci se sprijină numai pe ceea ce știe bine. Aici își poate da întreaga măsură a talentului său. Aici este el acasă. Un artist prost s-ar fi apucat să povestească probabil toată istoria lui Henric al V-lea, tot felul de fapte, evenimente, amănunte. Shakespeare, în schimb, a știut să renunțe, să se slujească numai de acele elemente care îl serveau de minune, unde el se simțea la sine înșuși, putând să comunice ceva esențial tocmai pentru că izvorau din limitele firești, pe care singur și le-a impus.

Desigur, „*Că-n șirul lor firesc, în timp și-n număr,/ Lipsesc atâtea fapte*“! Pentru că firescul artei e diferit de „firescul“ istoric, mișcarea ei lăuntrică de continuitatea faptelor reale. Arta întrerupe continuitatea istorică, creând o continuitate proprie, specifică. Ea este o reflectare selectivă a faptelor lumii. Multe fapte, din cauza limitelor artei, „*Nu pot apare-n toată măreția/ Și-n viața lor alegea, cum au fost*“. Pentru un artist numai unele fapte au importanță, numai acelea de care el se servește pentru a se exprima pe sine cu totul. După cum aceleași fapte îl pot deservi complet pe un altul. Un artist poate fi sensibil

la fapte, legături, detalii, care multora, inclusiv altor confrăți, nu le spun nimic. Și totuși Shakespeare, apelând la participarea conștientă a spectatorului, reușește să se servească și de faptele care lipsesc, căci prin ele prietenul înțelept întregeste spectacolul, și astfel caracterul limitat al artei dispare. În felul acesta „iluzia” Adevărului Total este creată, iar Artistul reușește să se exprime pe sine. Dar condiția esențială este, în acest caz, ca spectatorul să aibă un ridicat datum informațional. Shakespeare o cere, și el își bazează această cerință pe certitudinea că spectatorul este capabil să participe cu gândul, că are adică acea bază de la care începe adevărata comunicare (Actul III, Prolog):

Acum

*Fii bun, și-al nostru cronic ascultându-l,
Cu ce-i lipsește-l întregiți cu gândul.*

Fără această condiție, nici teatrul shakespeareian, piesele istorice mai ales, nici teatrul antichității n-ar fi existat în forma pe care o cunoaștem. „Baza” comunicării de la care au început Sofocle, Eschil, Seneca sau Shakespeare a fost mai mint decât generoasă. Punctul de pornire a fost deci foarte ridicat. Să ne explicăm.

Spectatorii antichității veneau la spectacole pregătiți, căci ei cunoșteau dinainte subiectele pieselor, iar la teatru nu făceau altceva decât își re trăiau mitologia. Confruntau ceea ce știau, cu ceea ce li se arăta. Acesta era teatrul lor de actualitate, după cum spectatorul care vine azi la un spectacol cu o piesă de actualitate recunoaște foarte lesne tema, faptele, personajele cu care, de obicei, se întâlnește în viață. El vine să vadă cum se spune ceea ce în general știe. De aceea, piesele de actualitate sunt accesibile și nu duc lipsă de „judecata obiectivă” a spectatorului. Spectatorul antichității venea la teatru însă cu ceva în plus: *ritualul*. Spectacolul mitic repeta un gest primordial și – cu ocazia fiecărui nou spectacol – spectatorii își reaminteau acest gest primordial.

La fel, probabil, se întâmpla și cu spectatorii teatrului elisabethan. Ei ori știau cronicile, ori cunoșteau legendele despre eroii naționali. Istoria Angliei mai ales era un basm viu pe care ei îl re trăiau cu fiecare nou spectacol. Atitudinea lor, ca și cea a spectatorului antic, sau ca atitudinea omului de azi în fața unei piese de actualitate, era una

polemică, căci ei confruntau, cum am spus, ceea ce știau mai dinainte, din citit sau povestit din bătrâni, cu ceea ce vedeau. Mai ales că această confruntare o puteau face nu numai cu un singur autor, ci cu mai mulți, căci aceeași temă preocupa pe mai toți marii autori elisabethani, de unde și controversele privind paternitatea unei piese sau alteia la exegeții shakespearieni. Unele piese nu-i sunt atribuite lui Shakespeare, iar altele au o istorie și mai ciudată, cum ar fi **Henric al VIII-lea**, care se presupune că a fost scrisă de mai mulți autori, Actul IV fiind atribuit lui Fletcher. Studiul infraestetic al operei lui Shakespeare ne dovedește însă că este vorba de unul și același autor.

Așadar, spectatorii aveau de unde să aleagă, de aceea autorii elisabethani, ca și cei ai antichității, căutau, în prologuri mai ales, să le câștige bunăvoința (când nu ne gândim la funcția artistică a prologului, la care ne-am referit în analiza noastră).

Prin urmare, conchizând, forța teatrului lui Shakespeare, prezența sa monumentală, când avem în vedere tragediile și piesele sale istorice, dar și unele comedii, stă în capacitatea de adaptare a trecutului la spiritul actualității. Acest lucru a fost posibil datorită faptului că dialogul teatral a avut un punct de pornire foarte ridicat. Sau, altfel spus, creația se înalță pe ceva deja dat. „Istoria” exista și se retrăia. Iar existența teatrului se baza pe existența *istorică* a personajelor. În aceasta constă forța teatrului shakespearian. Ficțiunea se brodea numai în acest spirit. Personajele și faptele erau *date*, Shakespeare a pus numai *accentele* geniului său. Ceea ce este esențial, dacă știi să pui accentul unde trebuie - determinată fiind și de epoca în care trăiești -, adică pe „i”-urile istoriei. Shakespeare nu ia personajele și faptele direct din viață, ci din *istorie și tradiție* și le dă viață prin geniul său. Le revitalizează. Le adaptează și le reactualizează! Când un personaj *apare* (intră pentru prima oară în scenă), el deja *există*, fără să mai fie nevoie să fie „prezentat”, el trăiește pe de-a-ntregul și se afirmă ca atare. Marile personaje shakespeariene, fie cele istorice, fie cele luate din tradiția culturală, sunt deci *date a priori*.

Infraestetica lui ne dovedește că Shakespeare nu se mai pierde în amănunte de prisos, ci ne arată personajele deodată, în esența lor. Toate debuturile tragediilor, de pildă, sunt furtunoase, se intră direct în miezul problemelor, căci ele existau înainte de a începe spectacolul și acum

doar se continuă, personajele și faptele se desfășoară firesc, în sensul că bazele lor fiind puse, datele acțiunii și ideile existând deja, nu se așteaptă probabil decât o surpriză, ivirea unor aspecte noi, polemice poate, dar în fond o continuare în spiritul tradiției, legea cea mai sfântă pe care o respectă și Shakespeare.

Așadar, la fel ca în teatrul antic – când spectatorii veneau, ca să zicem așa, cu mitologia știută de acasă –, Shakespeare are certitudinea – apelul neîntrerupt la participarea conștientă, la „*întregirea cronicului cu gândul*“, e o dovadă – că spectatorii săi, prietenii înțelepți mai ales, își cunosc dinainte eroii (așa cum și el îi cunoaște din cronici). Iată într-un fel și explicația mai adâncă a celebrei vorbe cum că geniul lui Shakespeare știe să creioneze un personaj din două linii!

Teatrul în teatru

Latura conștientă a participării, distanțarea, atât a spectatorului, cât și a actorului, se află răspândită mai cu osebire în acele părți ale infraesteticii shakespeariene unde se joacă „teatru în teatru“ și unde actorii se referă la rolurile lor, la faptul că ei *joacă teatru*. Desigur, Shakespeare găsește în această „modă de la curte“ un prilej extrem de eficace de a-și expune principiile sale estetice și totodată de a face și pe această cale educația teatrală a spectatorului mai puțin „înțelept“. Astfel, în *Visul unei nopți de vară*, într-un chip extrem de plăcut și de antrenant, Shakespeare ne dă câteva date prețioase despre teatrul vremii prin intermediul unor vrednici meșteri ai Atenei, introducând de fapt, cum am mai spus, oameni din popor, contemporani lui Shakespeare, în chiar mijlocul acțiunii antice. Este vorba, în fond, despre ceea ce am numi noi azi *teatrul de amatori*.

Scena 2 a Actului I se petrece în casa meșterului Gutuie, unde s-a adunat o trupă de „actori“, formată din cei mai vrednici meșteri din Atena, aleși de șeful trupei „*să joace la nunta ducelui și-a ducesei*“. Urmează expunerea „abc“-ului unei montări în scenă, într-un decor minimal, după principiile improvizării și ale unor reguli libere, nonconformiste, o adevărată lecție de teatru modern, neconvențional. Aflăm în ordine că e nevoie să se spună „*cuprinsul plesei*“ ce trebuie

să fie jucată, apoi se citește numele actorilor și rolurile care urmează să le joace fiecare. Astfel, Fundulea va juca rolul unui „*amoretz care se omoară într-un chip foarte vitejesc*“, iar Flaut pe al unei doamne „*pe care trebuie s-o iubească Pyram*“ (în timpul lui Shakespeare, cum arată și Richard Eyre în *Stage Beauty*, bărbații jucau încă rolurile feminine, și când Flaut cere să nu-l pună pe el „*să joace un rol de femeie*“, Gutuie îi spune că „*o să ai mască și o să-ți poți subția glasul cât oi poți*“), Robin Subțirelu, croitorul, o să joace rolul mamei lui Thisbe, Tom Botișor, căldărarul, pe al tatălui lui Pyram, Gutuie însuși pe al tatălui Thisbeii, în fine, Blându, tâmplarul, o să fie leul, „*și cred că fiecare a primit rolul potrivit*“. După aceea, se discută despre vocea pe care trebuie s-o aibă leul pentru a nu le speria pe doamne, despre elementele de „*recuzită*“, despre faptul că rolurile trebuie învățate „*ca pe apă până mâine seară*“ și se fixează o repetiție afară din oraș, ca să se poată repeta în liniște.

În scena 1 a Actului III, când are loc repetiția, spectatorului i se oferă o lecție model despre convențiile teatrale; o adevărată *inițiere în teatru*. Gutuie spune că pădurea, colțul de pădure ales de ei, „*e un loc grozav pentru repetiție. Pajiștea asta o să fie scena, mărcinișurile de colo vor fi culisele; o să jucăm piesa ca și cum am fi în fața ducelui*“. Deci o repetiție trebuie să fie făcută ca și când în preajmă ar asista cei mai înțelepți prieteni. Apoi se face apel din nou la participarea spectatorilor, care trebuie să înțeleagă convenția scenei, a culiselor, a decorului! Aici întâlnim de fapt ideea de *improvizație*, care, după Aristotel, stă la baza teatrului. „*Actorii noștri*“ improvizează un „*spectacol*“: Shakespeare ne duce astfel cu gândul la originea teatrului, dar, prin spontaneitatea, stângăcia, originalitatea de care dau dovadă meșterii în crearea iluziei teatrale, în crearea convențiilor, facem saltul în plin teatru modern, la rafinamentul convențiilor de azi, care, ca și atunci, cer un public instruit, capabil să discearnă între regula propriu-zisă și parodiarea ei.

Astfel, „*în comedia asta*“, „*Pyram trebuie să scoată o sabie și să se înjunghie. Și doamnele nu pot îndura așa ceva*“. Ce-i de făcut? Fundulea știe însă „*un șiretlic ca să iasă toate bine. Scrieți-mi un prolog, și spuneți în prologul vostru că spadele astea nu ne pricinuesc nici un rău și că Pyram nu se omoară de-adevăratelea*“.

Și ca să vă creadă toată lumea, spuneți-le că eu, care-l fac pe Pyram, nu sunt Pyram, ci sunt Fundulea, țesătorul". Dar doamnele or să se sperie și de leu. De adus un leu adevărat în scenă nici pomeneală, „ăsta e un lucru îngrozitor". Atunci? „Înseamnă că mai e nevoie de un prolog, pentru leu". Și să se spună pe deasupra că cel care îl face pe leul, e Blându, tâmplarul.

Iată, așadar, explicată funcționalitatea prologului: prin acest „siretlic" se mărește participarea conștientă a spectatorului, care află că arta e un sistem de convenții. Concluzia e firească: înțelegând „convenția" unei scene, regula ei, cu adevărat el va putea să se delecteze la teatru, dar să se și instruiască în același timp. Însă toate acestea pot avea, cum am spus, și un alt tâlc. Această explicitare voită a regulilor este o parodiare a unui anumit tip de teatru, cât și o ironie, o aluzie bășcălioasă la adresa unor „aleși" spectatori, acea categorie de snobi cărora trebuie să li se „explice" totul, să fie „avertizați", să fie ocrotită ignoranța lor, să li se tot lămurească lucrurile care în artă pot fi subînțelese!

Pe de altă parte, necesitatea prologurilor spune foarte mult despre nivelul cultural foarte scăzut al spectatorilor de atunci. Era, desigur, o epocă de inițiere în teatru. Azi, din fericire, teatrul are alte oportunități, o tradiție care a zămislit un „public special" pregătit pentru teatru, un public elitist chiar, rupt de disponibilitatea majoritară aplecată către divertismentul de televiziune. Ca atare, e greu să găsești dramaturgi neînțeleși! Istoria teatrului este istoria educării neîntrerupte a publicului spectator, a înțelegerii regulilor scenice. Prin folosirea teatrului în teatru, Shakespeare făcea o splendidă propagandă pentru înțelegerea mijloacelor teatrale, știut fiind că un gen artistic este cu atât mai bine gustat cu cât stăpânim mai bine mecanismul lui lăuntric, cu cât îl gândim adică prin specificul său.

În Visul unei nopți de vară, Shakespeare ne dă cheia gândirii sale scenice, a felului cum vedea el arta spectacolului, cât de modern, cât de simplu, în sens de esențial, cât de revoluționar. Artă spectacolului modern n-a descoperit nimic nou, doar a rafinat mijloacele clasice, în sensul în care a făcut-o, de pildă, Royal Shakespeare Company. Ce poate fi mai inovator decât felul cum Shakespeare a știut să introducă în plină repetiție, a convențiilor explicitate până acum, reguli „supranaturale", așa cum am arătat? Sau cât de șocantă este ideea

aducerii în scenă a lunii și a zidului! Ce rezolvare modernă, simplă! Gutuie cere „să vină unul cu o crosnie de mărăcini și cu un fânar și să spună că el are atenția să fie persoana lunii“, iar cât despre „aducerea unui zid acolo, în odaia doamnelor“, Fundulea are o idee: „Oricine poate să joace rolul zidului. N-are decât să se mânjească puțin cu ipsos sau cu humă, sau cu tencuială și o să pară un zid sadea. Și pe urmă să-și resfire degetele, uite-așa, și Pyram și Thisbea or să poată să-și vorbească în șoaptă ca prin crăpătura unui zid“. Repetiția propriu-zisă e de tot hazul, dar este și o lecție de teatru prin intervențiile lui Puck, cu vrăjile lui, în regulile normale.

Din acest moment se joacă un altfel de teatru, realitatea se împletește cu visul, Titania luându-l drept iubitul ei pe Fundulea, cel cu cap de măgar. Când gluma se îngroașă însă, Puck desface vrăjile, Titania revine la Oberon, Fundulea reprimește „capul tont și ochii tăi năuci“, cele două perechi de tineri se regăsesc, fiecare pereche fiind întocmai potrivită, iar „piesa“ din piesă se poate juca. Fundulea dă ultimele sfaturi:

Puneți-vă costumele! Luați-vă băieri bune pentru bărbi și panglici noi la târlci. Să ne dăm întâlnire la palat. Fiecare să-și mai arunce ochii o dată pe rol. Pentru că, la urma urmei, piesa noastră o să fie aleasă dintre toate. Oricum, Thisbea să aibă rufărie curată pe ea. Leul să nu cumva să-și roadă unghiile, care trebuie să arate ca niște gheare. Și vedeți, nu care cumva să mâncați ceapă sau usturoi, fiindcă răsufarea trebuie să ne miroasă frumos. Și atunci, nu mai încape vorbă, o să-i auzim: «ce frumoasă comedie!». Gata! Acum, ajunge! Să mergem! Hai! Să mergem!

În scena 1 a Actului V, din lista de titluri prezentată de Philostrate, Theseu alege tocmai „Povestea scurtă, plictisitoare foarte, / A lui Pyram și Thisbe, draga lui. / O comedie tristă peste poate!“ La nunți nu-s potrivite satirele mușcătoare. Dar de ce o „comedie tristă“? Căci spune Theseu:

*Cum? Trist și comic? Scurt și plicticos?
Sau gheață caldă și zăpadă neagră...
Cum să împăcăm aceste ne-nțelegeri?*

Iată o urmă infraestetică ce face aluzie la specificul teatrului shakespearean, rezultat al împăcării armonice a contrariilor, al existenței într-o aceeași unitate contradictorie a comicului și tragicului, definindu-se astfel Adevărul Total ca obiect al reflectării artistice. Deși piesa „*e lungă doar de câteva cuvinte*“, plicticoasă, pentru că „*Nici un cuvânt nu e la locul lui, / Nici un actor în rol*“, tristă, fiindcă la sfârșit Pyram se omoară (Philostrat, când a văzut-o, mărturisește că a vărsat lacrimi din acelea „*Ce numai veselie le stârnește*“), totuși Theseu cere să i se înfățișeze. De ce vrea să o asculte? Philostrat îi explică că piesa e jucată de „*meșteșugari cu mâna grea și aspră*“, care o fac pentru prima oară pe actorii, nu-i decât nevolnicie în tot, doar chin pentru a-l sluji pe duce. Cu atât mai bine, căci, motivează Theseu:

*Tot ce se naște dintr-un gând curat
E vrednic doar de laudă. Chemați-i!*

Shakespeare ne dă aici date foarte prețioase, de o mare actualitate, despre estetica și sociologia teatrului de amatori, fiind primul, probabil, care vorbește despre un teatru muncitoresc. Găsim un adevărat statut al mișcării artistice de amatori în prețuirea pe care o are ducele pentru gândul curat aflat la temelia unui astfel de teatru. În montările moderne, aceste scene ale „teatrului în teatru“ sunt pe nedrept parodiate, prezentate, în mod fals, ca niște farse. Ca apropouri la așa-zisele spectacole ale „Cântării României“. Dar de vină nu este Shakespeare, nici Molière sau alți autori cărora li se aplică această lecție, ci faptul că mișcarea de amatori a fost compromisă în comunism, fiind pusă în mod absurd în locul mișcării profesionale. Așa se explică și ura actorilor, a intelectualilor în general, împotriva teatrului de amatori. Însă adevărata pepinieră aici trebuie căutată. Trebuie reabilitat acest teatru. Trebuie să vedem în vedetele lui Shakespeare din spectacolul jucat în fața lui Theseu un act inovator, căci a fost un mare curaj să pună stângăcia și improvizația, care îi caracterizează pe „actorii noștri“, față în față cu Spectatorul, cu prietenul înțelept, văzut în persoana unui principe luminat ca Theseu. Ideea „teatrului în teatru“ este un nou prilej pentru Shakespeare de a face educația estetică a spectatorului. Și nu a oricărui spectator, ci a unui spectator precum Hipolita, regina amazoanelor, logodnica lui Theseu:

HIPOLITA

*Nu-mi place să văd chinul stângăceli,
Nici gândul bun murind la datorie.*

THESEU

O, draga mea, nu vei vedea acestea!

HIPOLITA

N-a spus că sunt nepricepuși cu totul?

THESEU

*Vom fi cu atât mai darnici, răsplătindu-l,
De vreme ce el nu ne dau nimic.
Ne-om desfăta-ncercând să deslușim
Tot ceea ce ascunde-a lor greșală.
Să prețuim doar gândul lor curat,
Nu și-mplinirea lui, stângace poate.*

Aceeși idee o întâlnim și în piesa **Zadarnicele chinuri ale dragostei**, unde Shakespeare se folosește de procedeul „teatrului în teatru” pentru a-și exprima părerile sale infraestetice. Și aici oameni foarte diverși, adunați la curtea regelui, făceau teatru de amatori. Era un tip de teatru practicat în epocă și, probabil, preferat și de Shakespeare, din păcate, azi, nu mai este tratat cu seriozitate, el apare mai ales sub o forma divertismentului comercial, practicat de unele trupe de amatori care au făcut carieră tv. Shakespeare îl aborda în chip parodic. Aceasta nu înseamnă că sub parodie nu se ascunde adevărata artă, că folosirea procedeului nu ar justifica existența teatrului de amatori! Dimpotrivă, spectatorul are posibilitatea ca, prin participare conștientă, să vadă într-o parodie sensuri adânci, să reînvie isprăvi adevărate, cum aflăm din **Henric al V-lea** (Prolog, Actul IV):

*Și-acuma teatrul nostru-l câmp de luptă
Și trebuie, val cu cinci florete știrbe,
Stângaci încăierate, să-njosim
Mărețul Azincourt. Dar stați, priviți,*

*Și-n mintea voastră, dintr-o parodie
Isprăvi aievea pot să reinvie.*

Dacă trupa din Visul unei nopți de vară era formată numai din meșteri unul și unul, fiind unitară din acest punct de vedere, trupa din Zadarnicele chinuri ale dragostei este la extrema cealaltă, foarte pestriță. Iată cum înfățișează aici Shakespeare acest tip de teatru (Actul V, scena 2):

REGELE

*Vom avea, pare-se, de-a face cu o foarte
bună distribuție a eroilor. El (Armando, cavalerul, n.n.)
îl joacă pe Hector al Troiei; ciobanul –
pe marele Pompei. Parohul nostru, pe
Alexandru Machedon; pajul lui Armando,
pe Hercule, și pedagogul pe Iuda Macabeul.
Și dacă pe-acești patru bravi eroi, în
partea-ntâi îi veți aplauda,
schimbându-și hainele pe loc, alți cinci
în actul doi vă vor înfățișa.*

Și iată cum se justifică, în sensul celor spuse de Theseu, existența și rațiunea de a fi a unor astfel de trupe improvizate, de amatori:

PRINȚESA

*Adesea-ți place jocul fiindcă nu știi cum,
Când râvnă pui să placă o piesă și ea cade,
E râvna ta de vină, sau cel ce-acasă șade
Scriind-o. Căci greșelile actorilor au haz,
Iar roluri mari născute-s cu moartea pe obraz.*

Și Theseu spune despre cărturarii care îi ieșeau în cale să i se nchine, că li se împleticea limba în miezul vorbei și, până la urmă, înspăimântați, amuțeau de tot, „lăsând urarea nerostită”. Însă

*Tăcerea lor era mai grăitoare,
Și deslușeam în stânjeneala lor*

*Mai mult decât în glasul sunător,
Obişnuit cu vorbe lustruite.*

De aceea vrea el să-i asculte pe actorii improvizați, căci, deși „nu-i nimic de sol în toată piesa”, o piesă atât de scurtă, totuși în fața lor ei au pus gând curat și multă iubire:

*Iubirea mută-mi spune mult mai mult
Decât sporovăiala: s-o ascult.*

Din aceste citate se poate deduce un lucru fundamental: „îngăduința” pe care o cere Shakespeare spectatorilor, exprimată aici prin marea bunăvoință și generozitate arătate, de către prietenii înțelepți, teatrului (în teatru). Spectatorii ar trebui să fie asemenea lui Theseu sau Prințesei. Astfel de spectatori pot găsi inefabilul și în stângăcia unei interpretări, după cum pot aprecia la adevărata ei valoare râvna pe care o pun actorii profesioniști în reușita unei piese, deși poate ieși tocmai pe dos. De ce cade o piesă? Pentru că oricâtă râvnă pune acasă cel ce o scrie (în caz contrar, eșecul e de la sine înțeles) și oricât de mult gând curat pun în jocul lor actorii (altfel strică piesa), spectatorii, cei pentru care se face acest întreg efort, nu participă, sunt indiferenți, fac haz, din prostie sau din nepricepere. Dimpotrivă, când ei sunt prieteni înțelepți, adică atunci când știu să fie darnici, răsplătesc chiar și în cazurile când nu primesc nimic. Aici stă înțelepciunea Spectatorului, în știința co-participării, a disponibilităților creatoare, a felului cum știe să contribuie la creație.

În tipul „teatrului în teatru” prezentat de Shakespeare, spectatorii înțelepți participă direct la spectacol, intervin în replici, comentează. Așa se întâmplă și în **Hamlet**, nu numai în cele două comedii specificate aici. Este tipul cel mai direct de teatru, în care spectatorii se află printre actori și actorii printre spectatori, ceea ce face ideală comunicarea, dialogul dintre ei, căci nu se mai poate vorbi aici de o „graniță” între scenă și sală, după cum nu există nici o scenă și nici o sală de spectacol propriu-zise. Teatrul în teatru, așa cum se prezintă la Shakespeare, constituie modelul pentru spectacolul de teatru în general, iar trupele

moderne, care fac teatru pe străzi, în piețe, în hale sau în săli amenajate special, găsesc în el punctul de plecare, considerându-l un adevărat pionier.

De altfel, un asemenea model poate revendica și teatrul-lectură sau teatrul-dezbatere, adică formele de teatru care presupun participarea efectivă, implicarea creatoare a spectatorului (vezi experimentele lui Brook, Grotowski, Peter Handke etc.) În *Hamlet*, cum am mai spus, eficiența procedurii este maximă. Teatrul își este sieși și mijloc și scop. *Hamlet* se folosește de teatru, introducând în „Uciderea lui Gonzago”, piesa pe care el le-o cere actorilor s-o joace, câteva versuri în stare de-a scoate adevărul la lumină. Teatrul verifică spusele Duhului. Căci pe *Hamlet* nu-l mulțumesc nici presimțirile lui și nici prezența Duhului, care poate fi chiar Satana ce știe să îmbrace chip plăcut și, „știindu-mi slăbiciunea și tristețea”, îl poartă „spre-a mă pierde”. De aceea, *Hamlet* spune (Actul II, scena 2):

Vreau temeiiuri

Mai tari de-atât: piesa-i lațu-n care

Mi-l prind pe rege fără de scăpare.

Pentru *Hamlet*, deci, piesa este un temei mult mai tare decât presimțirile. Procedul teatrului în teatru este folosit aici, ca un scop al piesei *Hamlet*, căci are funcționalitate maximă, face parte din esența piesei, din acțiunea ei, din rațiunea sa de a exista ca piesă de sine stătătoare. Este, așadar, suport lăuntric creației. În piesa dinlăuntrul spectacolului, a piesei *Hamlet*, spectatorul este implicat ca în piesa însăși, căci, ceea ce se întâmplă în „Uciderea lui Gonzago”, are importanță covârșitoare pentru ce se va întâmpla în *Hamlet*. Spectatorii trebuie să participe la „înscenarea” din spectacol ca la spectacolul însuși. De fapt, ei sunt *Hamlet* și *Horatio*, care au misiunea de a-l urmări pe rege și, totodată, de a privi reprezentația dată de actori. Arta lui Shakespeare a atins aici desăvârșirea: participarea audienței este creatoare prin însăși dinamica convențiilor. Spectatorul este implicat în jocul pe trei nivele al actorilor: cei din piesa înscenată, cei aflați sub observație de *Hamlet* și *Horatio* și aceștia înșiși, care pentru un moment s-au identificat cu Spectatorul, cu atenția lui, cu tipul lui de trăire în fața unui fenomen de cunoaștere prin teatru. În timpul desfășurării piesei,

pe care Hamlet, întrebând de rege, o numește „Capcana de guzgani“, spectatorul are însă posibilitatea să se distanțeze odată cu Hamlet, care, așa cum spune Ofelia, joacă bine „rolul corului“, adică tălmăcește „subiectul“ piesei și, de asemenea, face și alte comentarii potrivite pe marginea piesei și chiar în afara ei, hârjonindu-se cu Ofelia. Hamlet intervine direct în acțiunea piesei înfățișate abia când apare ucigașul ducelui Gonzago. El strigă: „Dă-i drumul, ucigașule; la naiba, isprăvește cu schimele astea blestemate și dă-i drumul“.

După ce ucigașul își spune replica și toarnă otrava în urechea celui adormit, Hamlet face o referire clară la fapta „adevărată“, adică la subiectul piesei Hamlet: „Îl otrăvește aici în grădină pentru a-i lua tronul. Gonzago este numele lui; povestea s-a petrecut aieva și este scrisă într-o italienească aleasă. Vede-a-veți îndată cum ucigașul câștigă amorul soatei lui Gonzago“. Dar nu mai apucăm să vedem finalul, căci regele s-a trădat: el se ridică, cere să i se facă lumină și iese. Ținta a fost atinsă. Hamlet îi spune lui Horațio că ceea ce a făcut el, și adăugând pe deasupra și niște zorzoane la costumul său, l-ar „putea face primit într-o haită de comedianți“. Deci Hamlet a jucat teatru, a participat ca un actor la înscenare. Dar Hamlet însuși ce este? Nu un personaj de teatru?

Arta lui Shakespeare însă ne-a făcut să uităm acest lucru, spectatorul autentic identificându-se pentru un moment cu omul Hamlet, cu drama sa, cu dorința lui febrilă de a afla adevărul. Spectatorul crede că „povestea este aieva“, adică piesa Hamlet are la bază un adevăr de viață, se ridică pe fapte întâmplare aieva. Aici stă forța realismului shakespearian, cum vom vedea. Momentul ca atare însă, al teatrului în teatru, ne prezintă un caz de participare totală, căci spectatorul este implicat în spectacol cu întreaga conștiință de sine.

În Visul unei nopți de vară, când „spectacolul“ propriu-zis pregătit de trupa lui Gutuie are loc, adică atunci când vine momentul teatrului în teatru, participarea spectatorilor este conștientă, distanțată, căci ei sunt implicați în măsura în care sunt educați, în măsura în care participă la „spectacol“ în „stilul“ unor spectatori ca Theseu, Lysander și ceilalți curteni. Aici colaborarea actorilor-spectatori cu cea a actorilor-meșteri face ca spectacolul teatrului în teatru, momentul ca atare (Actul

V, scena 1), să fie una dintre cel mai realiste și formative pagini ale artei shakespeareiene.

Spectatorul participă astfel la o lecție practică, exprimată în chipul cel mai plăcut artistic, de înțelegere și „control” al regulilor. Alături de Theseu și ceilalți actori-spectatori, el va învăța ce este un prolog, va afla cum trebuie să vorbească un actor, un leu-actor, o lună-actor și un zid-actor, cât de importantă este „*puterea închipuirii*” și cum ea „colaborează” la îmbunătățirea și subtilizarea convențiilor, cât bun simț, umor și îngăduință trebuie să aibă spectatorul etc. Dar lucrul esențial care se păstrează aici este jocul ca atare, plăcerea lui Theseu și a celorlalți de a se „distră”, dispoziția lor de joc, de la calamburul de cuvinte până la intervențiile, cu multă eficacitate și substanță, în desfășurarea „acțiunii”. Cu închipuirea lor, cu tipul lor de participare, spectacolul din piesă este mai viu, mai comic, mai antrenant, apropiindu-l de „antiteatrul” modern, de montările neconvenționale. În felul acesta și dispoziția spectatorului crește și el va participa la joc în măsura în care înțelege *teatrul ca joc* (formativ).

Actorii

Dacă spectatorul poate să participe sau nu, dacă poate sau nu să se implice în joc, cu gândul sau cu închipuirea, dacă are de ales deci, dacă vine la teatru sau se răzgândește pe drum, actorul, în schimb, nu are de ales: el trebuie să fie la datorie și, pe deasupra, nu trebuie să-și facă datoria oricum, ci în cel mai înalt grad, să participe intens, să se implice în joc nu numai cu gândul, ci cu întreaga sa persoană fizică, să facă din spectacol un adevăr de viață. De actor depinde în mare măsură reușita unui spectacol: dacă el știe să nu o facă pe paiața când nu trebuie, pentru hazul galeriei, căci cel mai întristător lucru este ca actorul să „*maimușărească făpturile omenești*”, cum zice Hamlet în „scena actorilor”:

Ehei, am văzut actori jucând, și i-am auzit pe alții lăudându-i, și încă ce laudă, ca să nu spun mai urât, care nici tu vorbă de creștin, nici tu călcătură de creștin, de păgân sau de om nearătând, călcau umflași în pene și zbierau, încât îmi ziceam că vreun cârpaci

al firii i-a făcut pe oameni, și i-a făcut anapoda, atât de groaznic maimușăreau făpturile omenești.

Important este ca actorul „să nu spună un cuvânt mai mult peste ce este scris” și jocul lui să fie în așa fel încât să împlinească măsura lucrurilor firești, o cerință aristotelică deci, pe care Hamlet o exprimă astfel:

Nu fi prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe care-l ai: potrivește-ți gestul după cuvânt, cuvântul după gest, ținând seama mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor firești;

Hamlet este ceea ce numim un autor total, o oglindă a teatrului din toate punctele de vedere; el știe să scrie teatru, căci o face cu ușurință atunci când „colaborează” la „Uciderea lui Gonzago”, știe ce este teatrul, rostul lui, are o concepție aristotelică, „clasică”, asupra teatrului, știe care este forța lui de penetrație, știe totul despre actori și spectatori – „sfaturile” sale sunt o adevărată lecție despre arta spectacolului –, iar pe deasupra el este un mare actor și regizor, căci știe să „regizeze” ca nimeni altul spectacolul din piesă, să implice spectatorii-actori în teatrul din teatru, în așa fel încât „guzgani” să cadă în cursă, după cum știe să și recite ca un adevărat actor. Când Hamlet recită din „povestirea lui Eneas către Didona”, Polonius, el însuși „prețuit drept un bun comedian”, cândva, la universitate („Pe Iulius Cezar l-am jucat: am fost răpus în Capitoliu; Brutus m-a răpus”), îi spune:

Zău, alteță, frumos ai recitat; cu accentul potrivit și cu măsură desăvârșită.

Găsim aici o urmă infraestetică prețioasă privitoare la arta recitării, dar poate fi și o ironie la adresa lui Polonius, a nepriceperii sale, căci cu greu ni-l putem închipui în rolul lui Iulius Cezar, personajul istoric cel mai îndrăgit de Shakespeare, pomenit de zeci de ori în opera lui drept ideal al Renașterii și model uman desăvârșit. Ar fi o ironie, dacă însuși Hamlet nu ne-ar confirma contrariul:

Recită triada, rogu-te, cum ți-am rostit-o eu, ușor, curgător; ci dacă o răcnești, așa cum fac mulți dintre actorii ăștia, mai bine pun pe crainicul orașului să-mi recite versurile. Nici nu despica văzduhul cu mâinile, așa de parcă ai tăla lemne, ci fii în totul domol: căci chiar în mijlocul torentului, al furtunii și – ca să zic așa – al vârtejului pasiunii, trebuie să dobândești și să arăți o cumpătare care să-i dea moliciune. O! mă doare în suflet când aud câte un gură spartă cu căpățâna imperucată sfâșiind pasiunea în bucăți, făcând-o zdrențe, spărgând urechile galeriei care, în cea mai mare parte, nu-l bună pentru altceva decât pentru pantomime neînțelese și pentru gălăgie: aș pune să-l biciuiescă pe un asemenea ins care-l întrece pe Termagant; asta se cheamă să fii mai Irod decât Irod; rogu-te, ferește-te de-așa ceva.

În fond, actorului i se cere aici să fie întruchiparea personajului, să nu fie „mai Irod decât Irod”. Este o indicație stanislavskiană. Artă actorului trebuie să-l ducă – prin „munca cu el însuși” –, la identificare cu personajul. După ce Actorul I recită o „tiradă pătimăse” la îndemnul lui („Haideți, vrem să gustăm din măiestria voastră”), Hamlet însuși o spune în monologul său (Actul II, scena 2):

*Au nu-i cumplit: acest actor, cu numai
Al minții joc, un vis al suferinței,
Atât s-a intrupat în plăsmuirea-i,
Încât frământul i-a prăjit obrajii...
Lacrimi în ochi, privire rătăcită,
Glas spart, și ființa-ntreagă pe potriva
Închipuirii?*

Dar Hamlet este un filosof al artei și al vieții. Actorul I a recitat atât de perfect tirada, transpunerea sa în rol a fost atât de izbutită încât cei care au privit au fost răvășiți din cale-afară, precum Polonius:

*Ia ul-te-l ce s-a mai schimbat la față; și are și lacrimi în ochi.
Rogu-te, încetează,*

Nici Hamlet nu poate „suporta“ mai mult. Dacă până aici îl lua în răspăr pe Polonius, acum e și Hamlet de acord cu el: actorul să înceteze („am să te rog să-mi spui mai târziu restul tiradei“). Și el este răvășit. Jocul actorului a fost ca o oglindă a neputinței și „nemerniciei“ sale. Da, este cumplit! În primul rând pentru că actorul a jucat „pentru Hecuba“, însă nu „pe degeaba“, cum crede Hamlet, ci pentru a-l face și mai bine să se cunoască pe sine („oare-s laș?“). Căci el spune în continuarea monologului său:

Totul pe degeaba!

Pentru Hecuba!

Ce-l e Hecuba lui sau el Hecubei

De-o jeluie? Ce-ar face el să aibă

Temeiul și izvorul suferinței

Din mine? Ar scălda cu lacrimi scena,

Ne-ar sparge-auzul, i-ar inebuni

Pe vinovați, i-ar îngrozi pe drepți,

I-ar răscoli pe cei neștiutori,

Ar buimăci, da, da, urechi și ochi.

Dar eu,

Un tâmp și moaleș ticălos, tânjesc

Precum cap-sec-în-nori, nepricepând,

Și n-am ce spune (...) Oare-s laș?

Hamlet își analizează apoi atitudinea de până acum și găsește în arta actorului îndemn pentru a acționa: spectacolul din piesă va fi capcana pe care el i-o întinde regelui. Acesta va cădea în cursa în care el însuși a căzut, când actorul, cu măiestria lui, i-a pus în față, indirect, propria-i oglindă în care și-a privit ființa contradictorie.

De aceea, Hamlet prețuiește teatrul și mai ales pe actori, căci aceștia îi dau viață. Actorul este chintesența reflectată a epocilor și merită respectul cuvenit, cinstea pe măsura unui rege:

HAMLET

Scumpul meu domn, ești bun să te îngrijești de actori? Ascultați, să fie cinstiți cum se cuvine: căci ei sunt rezumatul și cronica

prescurtată a vremurilor: mai bine să ai un epitaf prost după moarte, decât să te vorbească dumnealor de rău cât ești în viață.

POLONIUS

Alteșă, îi voi cinști după merit.

HAMLET

Păcatele mele, omule, cu mult mai bine; dacă l-ai cinști pe orice ins după meritul său, cine ar scăpa neblănit? Cinstește-l după obrazul și rangul dumatăle: cu cât merită mai puțin, cu atât mai de preț îți este dărnicia. Ia-l cu dumneata.

Cu atât mai mare, spune și Theseu, trebuie să ne fie dărnicia și răsplata, când actorii (meșterii amatori) nu ne dau „nimic” (căci mai de preț este gândul curat pe care-l pun în fapta lor). Omul îi respectă pe actori după cât se respectă pe sine, „după rangul și obrazul” lui. Or, pentru aceasta, trebuie să se cunoască pe sine și, pe deasupra, să știe ce-i arta și care-i rostul ei. Căci numai astfel spectatorul-înțelept va putea să participe, liber și cu folos, la ceea ce pare a nu-i dărui nimic. Artă pare „nimic” și gratuită atunci când cel ce vine în contact cu ea își bate joc de sine, de timpul său, nu pune suflet, nu participă cu fantezia, rămâne în afara jocului, prost și plictisit ca ignoranța lui. De aceea este atât de necesară inițierea celui nepriceput, implicarea lui în cunoașterea teatrului, artei, ca în propria sa cunoaștere (Actul V, scena 1):

HIPOLITA

În viața mea n-am auzit o prostie mai grozavă ca piesa asta.

THESEU

Cea mai bună din toate piesele astea nu e decât o amăgire. Și cea mai proastă devine frumoasă, dacă o înfrumusețează fantezia.

HIPOLITA

Atunci e nevoie de fantezia domniei-tale, nu de a lor.

THESEU

Dacă nu ne gândim la ei mai frumos decât se gândesc ei înșiși, putem să-i socotim niște oameni foarte cumsecade.

Aceeași filosofie desprinsă din scena de mai sus, o putem recunoaște și din următorul fragment al piesei **Hamlet** (Actul III, scena 2):

HAMLET

Vrei să cânti din flautul acesta?

GUILDENSTERN

Nu știu, milord.

HAMLET

Te rog eu.

GUILDENSTERN

Nu știu, crede-mă.

HAMLET

Te rog foarte mult.

GUILDENSTERN

Nu știu nici cum să-l apuc, milord.

HAMLET

Este la fel de lesne ca și a minți; stăpânești găurile acestea cu buricul degetelor și al policarului; sufli în el cu gura, și va glăsuia cea mai grăitoare muzică. Privește, astea sunt clapele.

GUILDENSTERN

Dar nu sunt în stare să le stăpânesc de fel, încât să scot ceva cât de cât armonios; nu sunt destoinic.

HAMLET

Și-atuncea lată ce lucru de nimic mă socotești. Vrei să mă faci pe mine să cânt; vrei să arăți că-mi cunoști clapele; vrei să-mi

smulgi măduva tainei mele; vrei să mă faci să sun de la cea mai de jos până la cea mai de sus notă a scării mele; și această orgă este doldora de cântece și de tonuri alese – totuși n-o poți face să glăsuie. Crezi oare, fir-ar să fie, că-l mai ușor să câni din mîne decât dintr-un flaut? Botează-mă cu numele oricărui instrument voiești, oricât m-ai zgândări tot n-al să mă poți face să cânt.

Cunoașterea tainelor creației, ca și cunoașterea sufletului omenesc, presupun un tip de inițiere asemănător, e ca o călătorie ritualică spre centrul unui labirint.

Teatrul ca joc formativ

Am văzut ce spune Theseu: „*Cea mai bună din toate piesele astea nu e decât o amăgire*“. Adică din piesele de felul celor pe care le joacă trupa meșterilor-actori. Teatrul nu poate fi amăgire atâta timp cât și piesa „*cea mai proastă devine frumoasă, dacă o înfrumusețează fantezia*“. Piese precum „*Prea trista comedie și tragica moarte a lui Pyram și-a Thisbeii*“ pot fi amăgiri, gratuități pure, dacă un Shakespeare nu le-ar lua drept pretext pentru a face cu adevărat teatru, fiind – datorită caracterului ludic al spectacolului – un prilej extraordinar de plăcut orientat, în primul rând, așa cum am văzut, spre educarea teatrală a publicului, spre antrenarea lui în joc, prin crearea unei stări de delectare superioară. Acolo unde pare amăgire, joc galant de curte, nu este altceva decât pretext pentru desfășurarea unor reguli teatrale și, totodată, pentru inițierea și pregătirea spectatorilor întru receptarea adecvată a unui teatru superior articulat.

La Shakespeare, nici acolo unde întâlnim fantezia cea mai debordantă, feeria cea mai halucinantă, teatrul nu este un joc pur, ci joc întru ceva, canava pentru a demonstra o idee sau alta, pentru a transmite semnificațiile adânci ale unei concepții originale despre lume. Participarea conștientă a lui Theseu și a celorlalți curteni la „spectacolul“ din piesa *Visul unei nopți de vară* este o dovadă concludentă că teatrul nu-i un joc în sine. Iar cine citește mai cu luare aminte piesuța „*Prea trista comedie...*“, pe care o joacă cu atâta haz și inventivitate

actorii amatori (roluri în care, de fapt, sunt distribuiți îndeobște actori de prima mână, conștienți de convențiile noului teatru, capabili de a înțelege sensurile jocului în joc), va observa probabil că aici avem de-a face cu o genială parodie a piesei **Romeo și Julieta**.

Dar însăși această „Cântare a cântărilor“ shakespeariene se apropie în mai mare proporție de comediile marelui Will decât de tragediile lui. Shakespeare ar fi fost parcă mai înclinat să scrie o comedie, însă el a trebuit să fie consecvent adevărului de viață, faptelor date a priori încă din prolog. Licoarea pe care i-o dă Lorenzo Julietei ar putea fi interpretată ca un „deus ex machina“, iar bocetul la moartea ei trucată poate fi clovnesc sau buf. Intrigă de vodevil deci. Numai că geniul lui Shakespeare a știut să rupă acest fir, dovedind că realitatea e mai puternică și mai neprevăzută decât rațiunea lui Lorenzo. Totul nu se termină cu bine pentru că faptele vieții au fost de partea tragediei: „*povestea e adevărată!*“ Dar chiar și așa, întrucât faptele au fost date a priori, tragedia pare un „accident“. Piesa, în detaliile ei, este ca o glumă de la cap la coadă. Totul e în șagă, ca într-un joc copilăresc.

Franco Zeffirelli a înțeles foarte bine spiritul acestei piese atunci când a ecranizat-o (1968). Aici a stat noutatea șocantă a montării sale. Pretutindeni glume sau, cum zice Mercuțio, „*potriveală de cuvinte*“. Desigur, în toate calambururile shakespeariene nu avem de-a face cu un pur joc de cuvinte, o gratuitate de limbaj. Este mai degrabă vorba, cum ar spune Arghezi, de *cuvinte potrivite*, de o „logică artistică“ deci. Duelurile de spirit, cum este cel dintre Mercuțio și Romeo, bunăoară, jocurile savante de replici, preferate de Shakespeare, au un rol preponderent în opera sa și nu întâmplător ele au adresă precis, sunt pline de sevă, bat întotdeauna într-un sens precis, iar pe deasupra sunt o artă a limbajului, o potriveală de cuvinte, o sumă logică de cuvinte potrivite, bine ritmate. Același spirit se află și în „*Prea trista comedie...*“. Legătura cu **Romeo și Julieta** are un substrat evident, trădat chiar de Shakespeare. Thisbe are mare „*trecere*“ la el, simpla sa numire e ca un simbol, plasează pentru un moment contextul piesei în lumea circului, a mascaradelor bufe. Aluzia parodică la legătura mai sus menționată se resimte în cuvintele lui Mercuțio despre Romeo (Actul II, scena 4):

A dat acum în pataramaui lui Petrarca: umblă cu lumânarea după rimele cele mai rare. Pe lângă iubita lui, Laura e o blată slujnică, deși iubitul ei se pricepea s-o cânte în versuri ceva mai bine decât Romeo. Didona, o toantă. Cleopatra, o ȝigancă. Helena și Hero niște târături de duzină. Thisbe, o ȝi avut ea ochi frumoi, dar nimic altceva.

Semnificativ este faptul că „love-story”-ul este același și într-o piesă și în cealaltă, parodia ei. Sau poate că întâi Shakespeare a creat parodia tragicei povești, iar mai apoi a realizat piesa *Romeo și Julieta*, ca o reflectare adevărată a legendei propriu-zise. Personajele „Zidul” și „Luna” din „Prea trista comedie...” și întâlnirea, în „noaptea de catran”, dintre Pyram și Thisbea, sunt o aluzie clară la „scena balconului”. Apoi faptul că cei doi îndrăgostiți parodiați se întâlnesc la „Mormântul lui Ninus” este, de asemenea, o aluzie clară a finalului piesei *Romeo și Julieta*, căci ei mor cam în același fel: Pyram se sinucide când vede vâlul sfâșiat de către „Leu” al Thisbeii, crezând că iubita lui e moartă, apoi Thisbea, găsindu-l mort pe Pyram, se sinucide în rime de tot hazul: „Vorbă, te oprește! / Spadă, lovește / Și viața mea sfâșie-o! / Totu-i sfârșit, / Thisbe-a murit... / Adio – adio – adio!”. Dincolo Capuleții și Montaqui au rămas să îngroape morții, aici „Luna” și „Leul”, căci „zidul care îi despărțea pe părinții celor doi îndrăgostiți s-a prăbușit”, cum remarcă Fundulea.

În *Romeo și Julieta*, jocul sfârșește tragic, e o joacă ce identifică firesc contrariile în tragic. În „Prea trista comedie...”, prin comentariul direct al scenei, e o continuă joacă, nimic nu-i tragic, moartea-i o veselie. Avem o distracție și de-o parte și de alta. Actorii sunt și nu sunt personaje. E o pendulare între distanțare și implicare, între ruptură și identificare. În *Romeo și Julieta* jocul nu este niciodată distanțat, actorii se identifică cu personajele chiar și în momentele cele mai comice. Acțiunea se desfășoară într-un același sistem de semne, are aceeași unitate de convenție. Aici actorii aplică lecția lui Hamlet. Ei trebuie să joace „de-adevărat”, jocul comic însuși este foarte serios! În „Prea trista comedie...” însă actorul se autodistanțează, participă adică conștient la joc, „Identificarea” lui este parodică.

Pe de altă parte, spectatorul înțelege că aici este vorba, ca în teatrul popular, de un alt tip de convenții, azi le spunem nonconvenționale, care se bazează pe parodiarea convențiilor clasice. De altfel, spectatorul e avizat: Eu nu sunt Leul, eu sunt Blându, tâmplarul. Și actorul și spectatorul ies astfel din „rolurile” lor clasice și participă, conștient, la un alt tip de spectacol, la un joc formativ, nonconformist, căci și scopul și mijlocul sunt într-o îmbinare antitetice, instrucția spectatorului coexistă cu delectarea, cu plăcerea participării la joc.

Participarea spectatorului este astfel de natură formativă. El știe că pe scenă se întâmplă ceva, că e un joc întru ceva, deci nu-i curată amăgire: Theseu însuși este privit ca un estetician, având o concepție clasică despre artă, fiind modelul unui principe înțelept, care își apropie arta, o înțelege și-i face și pe ceilalți s-o înțeleagă. E, prin urmare, un principe generos... Deci nu și *ceea ce spune* Theseu este amăgire, căci el e personaj al unei piese, care doar acum, în momentul teatrului în teatru, s-a distanțat, emițând chiar ideea că „amăgirea” ar trebui să aibă un regizor și atunci poate că, cine știe, ar deveni **Romeo și Julieta**:

Dacă s-ar milostivi cineva de ei, ar putea scoate, pesemne, ceva din tot zarzavatul ăsta;

„Pesemne” că Shakespeare o fi văzut un asemenea „zarzavat” și i-a venit ideea de a scoate „ceva” din el. Numai spectatorul neinstruit poate avea senzația unui joc gratuit, artificial, în sine, mai ales în cazul comediilor lui Shakespeare, unde risipa de fantezie este amețitoare, convenționalitatea lipsește sau pare excesivă, personajele ies din limitele normale, o iau razna, sunt sau „filosofi” sau „nebuni”, totul deci apare ca un pretext pentru tot, construcția dramatică pare că șchioapătă, că nu are rigoare, ca și intriga de altfel, un fel de „amestec” fără capăt, o continuă „beție”. Apoi este lesne să sancționezi, cum au făcut-o chiar unii contemporani, nonconformismul, digresiunea, jocurile de cuvinte, gratuitățile de limbaj, jocul orb al întâmplării etc., dar la o privire mai atentă observăm că toate acestea fac parte din spectacol, că, fără ele, canavaua este săracă, rămâne scheletul gol, de aceea sunt *cultivate* cu mare zel, pentru a stârni *plăcerea* spiritelor rafinate, epoca fiind potrivită pentru asemenea jocuri de spirit făcute cu exces poetic, ca un

torent de metafore ce, odată pornit, ieșit din matcă, nu mai poate fi stăvilit. Însă și acest lucru constituie doar o impresie. La Shakespeare, nimic nu-i gratuit.

Într-adevăr, în **Cum vă place**, de pildă, personajele pot părea niște scheme generale, din abuz de poezie, pot părea prea poetizate/literaturizate, ca atare, prea par toate înțelepte, vorbind ca din carte, de parcă ar vorbi un singur personaj prin mai multe guri, adică Cecilia vorbește ca Jacques, Jacques ca Tocilă, Tocilă ca Rosalinda, Rosalinda ca Orlando etc. Aceasta este impresia în toate comediile, care par niște exerciții spirituale ale lui Shakespeare, un respiro între două tragedii. Am văzut că însăși trilogia **Henric al VI-lea** conține în finalul ei o astfel de cheie, după războaie, crime etc. sufletul dorește să se veselească și comedia este invocată ca o poartă spre adevărata delectare.

Dar chiar într-o piesă în care „gratuitatea” pare voită, cum este **Cum vă place**, în care jocul este debordant, în mijlocul unui spațiu de mișcare mirific, pădurea, asistăm la cele mai profunde meditații despre teatru. Chiar dacă realitatea de la care pleacă Shakespeare este un pretext, el niciodată nu uită că esența jocului nu este în sine, ci *întru ceva*, întru o morală înțeleaptă, iar în cazul tuturor comediilor, întru delectarea spectatorului prin instruire, prin educarea lui teatrală. În spatele jocului se ascunde întotdeauna distanțarea, spectatorul este lămurit că se află în cadrul unei comunicări artistice. Actorul iese din rol în chiar mijlocul jocului, în plină iluzie artistică, pentru a-l avertiza pe spectator, pentru a-i solicita participarea conștientă.

Astfel, în **Poveste de iarnă**, în plină intrigă și dramă, când te aștepți mai puțin, și chiar de la un personaj ca Perdita, care este construit pe o convenție artistică gen Julieta sau Desdemona, actorul își iese din rol, pentru a intra de fapt în adevăratul rol, când spune (Actul IV, scena 3):

*Așa e piesa și mă văd slăbită
Să joc un rol în ea.*

Prin astfel de distanțări voite sau rupturi ale convențiilor, spectatorul însuși este scos dintr-un joc și plasat într-un alt tip de joc. Acesta ar fi marele argument că teatrul nu este amăgire, iluzie pură, ci o *participare*

conștientă la propria delectare sau la înțelegerea convențiilor, a unor mecanisme complicate, cum este regula dedublării. Faptul că suntem la teatru, că se joacă teatru, este o indicație la care Shakespeare ține foarte mult, și el caută să-l conștientizeze pe spectator ori de câte ori conflictul sau iluzia par să-l facă să uite de sine. În plină tragedie, spectatorul află că „*tertipur minclunii*” se poate înscena. Astfel, în **Richard al III-lea**, dedublarea are toate mijloacele teatrale care să-i înlesnească jocul său dublu. Și spectatorului i se explică acest fapt: el află, chiar dacă nu știe, că actorii se prefac, joacă teatru, că fiecare poate să fie astfel „*tragedian adânc*”. Richard îi spune lui Buckingham – pentru a înscena în fața lordului primar faptul că Hastings, spre a-l pierde, a vrut să-i ucidă pe cei doi –, dacă poate juca această „scenă” (Actul III, scena 5):

RICHARD

*Hai, vere; poți să-ngălbenești, să dărdăi,
În vorbă să te-mpiedici la mijloc,
Să-ncepi din nou și iar să te oprești
Ca un zănatec năucit de groază?*

BUCKINGHAM

*A! Pot să fiu tragedian adânc,
Să băigui, îndărăt și jur în jur
Să cat cu ochii, să tresar, să tremur
Când s-a clintit un pai, ca bântuitul
De bănuiele; priviri ca de strigoi
Am la-ndemână, ca și storsul zâmbet,
Și toate gata stau să mă slujească
Spre-a-mi înlesni tertipur, orișicând.*

Spectatorului i se înfățișează aici o mare parte din „recuzita” unui tragedian. Dar spectatorul trebuie să mai înțeleagă că un tragedian adevărat nu poartă mască bălătoare la ochi, că numai într-o lume ticăloasă dedublarea e la ea acasă, nimeni neavând curajul să o demaște. Dacă spectatorul nu înțelege, există un alt personaj gata să-l distanțeze, să-i conștientizeze propria-i atitudine, cum face Grefierul (Actul III, scena 6):

*Frumoase vremuri! Doar un tont nu vede
Acest tertip cusut cu ață albă.
Dar cine-atât de îndrăzneț încât
Să nu se jure că nimic nu vede?
Rea lume; când asemeni fărădelegi
Le-ascunzi în gând, ce poți din ea s-alegi?*

Spectatorul află că nu numai Richard are „actori” precum Buckingham („îmi ești un alt eu însumi”), că Shakespeare se folosește în teatrul său de înscenări, de teatru în teatru (însăși scena rugăminții publice, care i se face lui Richard spre a primi să fie rege, într-o astfel de convenție), dar află că el însuși are în personajele piese diferite alter ego, cum e Grefierul, care îl obiectivează, îi orientează atitudinile, îi prezintă în chip realist o situație sau alta. Deci orice piesă e un joc formativ, îndreptat în primul rând spre sfera legilor care duc – pe toate căile – la comunicarea cu spectatorul.

Cum am spus, în chiar jocurile debordante ale fanteziei, acolo unde de obicei Pădurea este spațiul de joc predilect al lui Eros, căci în pădure el poate umbla în voie, poate încurca ițele și rătăci mințile, în chiar mijlocul celor mai neîngrădite reguli și pure închipuiri, spectatorul este distanțat, i se explică, de pildă, ce e cu jocul dragostei, al poeziei și al întâmplării. El are întotdeauna într-un personaj ca Tocilă o bună călăuză, care nu-l lasă să rătăcească în gratuitatea unei fantezii neîngrădite, când cuvintele parcă iau foc, iar forța imaginii poetice e fără margini, ca însăși închipuirea îndrăgostiților, dimpotrivă, astfel de personaje îl aduc mereu cu picioarele pe pământ, îi dau sentimentul delectării sau al instruirii plăcute, arătându-i astfel că arta are și o latură reflectorie, că autorul, Shakespeare, se adresează prin astfel de „jocuri” mai mult capacităților lui spirituale, mai mult rațiunii decât inimii!

Beția poetică nu trebuie să-l îmbete și pe spectator, el trebuie să fie un băutor cu măsură. Spectatorul va înțelege astfel că torentul limbajului poetic este adecvat unor îndrăgostiți pătimași și că, în fond, acesta este semnul intensității intelectuale, al efortului creator original. Să-l ascultăm, bunăoară, pe Tocilă, curtând-o pe Audrey (Cum vă place, Actul III, scena 3):

TOCILĂ

Când versurile cuiva nu se bucură de înțelegere și agerimea minții lui nu-i ducă de mână de pruncu acesta înțelept: înțelegerea, omul acela e mai năpăstuit decât o biată dugheană împovărată de coșcogeamitea datoriei. Zău, ce n-aș fi dat ca zeii să te fi făcut mai poetică.

AUDREY

Habar n-am ce-o fi aia „poetică”. E lucru cinstit, cuvîntos? Și e de-adevărata?

TOCILĂ

Nu știu zău, căci adevărata poezie e-aproape pe de-a-ntregul închipuită și, cum îndrăgostiților le place poezia, s-ar putea spune, ținând seama de jurămintele lor poetice, că sunt doar în închipuirea lor îndrăgostiți.

AUDREY

Atunci ai fi vrut ca zeii să mă fi făcut poetică?

TOCILĂ

Da, aș fi vrut! Și știi de ce? Tu mi-ai jurat că ești cinstită. Dacă ai fi fost poetică, puteam nădăjdui că, într-o oarecare măsură, îți închipui numai.

Așa cum observă Jacques, Tocilă e un „nebun cu judecată”. E „nebun” fiindcă e atins și el de vraja Pădurii, o scenă ideală pentru jocul de-a dragostea și de-a poezia, și e „cu judecată” pentru că Shakespeare îi dă un rol determinant, mai important ca al celorlalte personaje, și chiar decât construcția dramatică sau subiectul: el este sufletul semnificațiilor, mesajul infraestetic, ceea ce spectatorul trebuie să înțeleagă dincolo de joc, înțelegerea și agerimea minții fiind armele intelectuale ale unei participări plăcute la jocurile închipuirii și ale iubirii. Observațiile lui Tocilă referitoare la poezie și închipuirea îndrăgostiților sunt profund realiste, iar întrebarea dacă poeții sunt și ei cumva cinști numai în închipuire este conținută în judecata lui Tocilă.

Shakespeare se servește de astfel de personaje pentru a comunica cât mai direct cu spectatorul, pentru a sublinia când trebuie sensul unei fapte sau alteia, ceea ce într-un loc nu capătă nici o rezolvare și în altul da etc. Spectatorul nu poate să ia drept grație un joc cu judecată, cu sens. Personajele-cheie ale lui Shakespeare nu-i dau voie. Jacques spune în final, și de aceea el este botezat *melancolicul*, că vrea să se ducă în altă parte, fiindcă „Nu mă-mbie jocul“! Toți îl roagă să rămână, inclusiv Ducele, dar Jacques o ține pe a lui: „Nu-mi place veselie“! Toți rămân să se veselească, numai el se retrage în „peștera“ sa filosofică, meditativă. Așa spune el: „Dar mă aflași în peșteră, de vreji“. Ce trebuie să înțeleagă spectatorul de aici? Da, totul este vesel, cânt și bucurie, dragoste și vers... dar și melancolie, și refuz al jocului, și tristețe. Când, în final, în Epilog, Rosalinda, un alt personaj-cheie al piesei, își iese din rol, ca în *commedia dell'arte*, o face pentru a fi purtătoarea de mesaj a autorului. Ea exprimă tâlcul acestui „cum vă place“ din titlul piesei, geamănul celui „cum doriți“ din *A douăsprezecea noapte*. Atitudinea ei este polemică, provocatoare: Teatrul este un joc al alegerilor, al opțiunilor. Cum vă place? Așa sau așa! Optați! Alegeți! Găsim aici ideea *improvizației* care stă la baza teatrului. Shakespeare sugerează în acest Epilog metoda *adaptării libere*, pe care se va dezvolta tot teatrul viitorului. Spectatorul este invitat să participe la joc ca un regizor modern: el poate face „tăieturile“ pe care le pofteste, poate monta spectacolul conform criteriilor sale estetice, opțiunilor sale subiective. De fapt, participarea adevărată de aici se naște: din nevoia de a alege și de a intra în joc.

Shakespeare pune „capcane“ de tot soiul, îi cheamă pe spectatori la joc, îi face să creadă că optează cu de la sine putere. Numai prietenul înțelept va ști că teatrul este un *joc al opțiunilor spirituale*. Regizoral vorbind, teatrul e ca o continuă improvizare, ca un joc fără capăt al întâmplărilor și al vorbelor cu tâlc. Ca și viața, poate fi așa sau așa. În viață, omul alege și renunță. Acolo unde poate, o face cum îi place. Shakespeare parcă ne-ar spune: Alegeți-vă ce final vreți! Adaptați piesa la timpul vostru, la plăcerile voastre, așa cum le simțiți voi aici și acum! Degustați! Piesa este ca vinul! E adevărat, care „se cere să fie bine-nfundat“. Aceasta ar fi, oarecum, justificarea Epilogului:

Dacă-i adevărat că vinul bun n-are nevoie de laude, tot atât de adevărat e că o piesă bună n-are nevoie de epilog. Însă, oricât de bun ar fi vinul, se cere să fie bine-nfundat, iar o piesă, oricât ar fi de bună, parcă e și mai bună când are un epilog.

Vinul este bun dacă nu se „trezește“, așa cum o piesă te delectează cu adevărat, îți face o deosebită plăcere, când nu se prezintă ca un joc în sine, un artifex, o creație gratuită și livrescă, ci, dimpotrivă, când are miez, sevă, „epilog“, adică viață, implicit o continuă comunicare cu spectatorul, altfel spus, când este un „joc secund“, când conține precizările de rigoare pe care autorul ține neapărat să le comunice, cum o face prin Rosalinda:

Încep cu femeile. Vă conjur, o, femei, în numele dragostei pe care o purtați bărbaților, să luați din piesa asta tot ce vă e pe plac. Iar pe voi, o, bărbați, vă rog în numele dragostei pe care o purtați femeilor – și bag de seamă, după zâmbetul vostru, că nici unul din voi nu le urăște –, să le faceți voia și să vă placă piesa.

În acest Epilog, Shakespeare împarte spectatorii în bărbați și femei, căci e o piesă despre dragoste, și la fel cum Rosalinda ar opta pentru „bărbații care poartă bărbi pe placul meu, sunt chipeși la obraz și au gură atrăgătoare“, și spectatorii (bărbați și femei) sunt liberi să aleagă ceea ce le place din piesă. Numai că fiecare trebuie să ia din piesă în numele dragostei pe care o poartă sexului opus. Jocul este deci antitetic, ca și plăcerea, ca și viața. Nimic nu este gratuit. Totul are un sens, chiar dacă se face „mult zgomot pentru nimic“! Ce va să zică, de fapt, acest „nimic“?

„Nimicul“ este proiecția închipuirii, a fanteziei, „focul de paie“ al dragostei, „zgomotul“ care nu face nici un rău, Jocul în care totul până la urmă se termină cu bine, fie că jocul este dublu, secund sau multiplu mascat; este un „zadarnic chin al dragostei“, un „vis al nopții de vară“, o feerie, un basm, o „furtună“ aducătoare de pace și împăcare, dar și de iertare a „tuturor păcatelor“; „nimicul“ este însuși Omul în chip de Zeu al dragostei, așa cum spune Don Pedro, din Mult zgomot

pentru nimic, când pune la cale trucurile prin care să „unească” cele două contrarii, Benedick și Beatrice:

*Dacă o să izbutim să facem asta, Cupidon n-o să mai fie arcaș;
gloria lui o să treacă asupra noastră, pentru că vom fi singurii zei
ai dragostei;*

Ca atare, „*nimicul*” este orice șiretlic bun, orice deghizare, orice „*dulce nada*”, cum spune Hero, care duce la restabilirea adevărului; „*nimicul*” este aparenta revenire la punctul de pornire (negarea negației), este, așadar, dezvoltarea unui ciclu al întregului; „*nimicul*” este știința înțelegerii jocului ca delectare și cunoaștere, ca plăcere și Morală, este, în fond, arta care *pare* amăgire, dar care nu este altceva decât rezultatul firesc al efortului creator, efort insesizabil însă, comunicare autentică, neforțată, impresie de vid care te împlinește, te umple și devine materie indispensabilă vieții. Din punct de vedere infraestetic, așadar, „*nimicul*” (ca restabilire a adevărului, ca „final deschis”) nu se realizează cu adevărat decât dacă jocul este *întru ceva*!

Teatrul ca poveste

Pentru ca jocul să fie *întru ceva*, el trebuie să fie înțeles, și de cei care îl joacă, și de cei care îl privesc. Pentru a justifica parcă sensul nevinovat al jocurilor și al încurcăturilor care se termină cu bine din piesa **Mult zgomot pentru nimic**, să luăm aminte la expresia lui Antonio (Actul V, scena 1):

Nu-s oamenii copii?

Dacă „*oamenii-s copii*” înseamnă că pot fi câștigați cu povești. Definiția lui Antonio explică și mai mult faptul că spectatorii nu vor înțelege sensul unui joc atât de complex, ca cel al artei, decât printr-un mijloc de comunicare ideal, și adecvat, totodată, și anume cel specific basmelor, poveștilor. Cine nu este captat de o poveste, de un basm, de o legendă, de un mit, mai ales când cel care „bășnește” are geniu?!

Cine nu știe povestea lui Hamlet, a regelui Lear, a lui Romeo și a Julietei sale, a lui Othello și a Desdemonei, a lui Prospero și încă alte multe „povești” shakespearice? O idee, o morală, un sistem filosofic, o experiență de viață etc. găsesc în povestire modalitatea ideală de comunicare. O poveste cu tâlc, cu miez, este ca un joc întru ceva, care, pe deasupra, se bucură de participare, de înțelegere și de o mare audiență.

Dar, după cum am spus, nici comediile cele mai „amăgitoare” nu sunt povești în sine, născociri cu buni și răi, având adică etica basmului, cei buni înving pe cei răi, care, în fond, cum se va vedea la sfârșit, când totul se termină cu bine, sunt și ei buni! În teatrul lui Shakespeare povestea este modalitatea ideală de comunicare cu toată lumea, fie copil sau bătrân, om de rând sau nobil, mijlocul de captare a audienței și de plasare a spectatorului oarecum în mit, în legendă! „Oarecum”, căci, cum vom vedea, el nu-l scoate complet din lumea sa, ci îi dă „șansa” unei participări conștiente, păstrându-l într-un dialog viu cu sine, cu epoca în care trăiește și cu „povestea” propriu-zisă.

Shakespeare se folosește de această modalitate de comunicare universală pentru a-și face mai „pe înțelesul tuturor” jocul, mai exact, sensul jocului! Nu jocul în sine deci, nu povestea ca poveste interesează aici, „a fost odată un rege care avea trei fete...” sau „un prinț nefericit care...”. Desigur, este important și acest lucru: ca orice spectator care iese de la un spectacol cu piesa Hamlet, de pildă, fie el oricât de neinstruit, să rămână măcar cu atâta lucru, cu subiectul piesei, al poveștii tragice a lui Hamlet, să-l poată la rândul-i povesti! Dar Shakespeare vrea mai mult de la spectatorul său! Și o spune cu toate urmele infraesteticii sale! Nu degeaba la fiecare moment nodal, dar și aiurea, pe terenul afănat al jocurilor de-a teatrul, al înscenărilor de tot felul sau chiar al potrivirii de cuvinte, Shakespeare seamănă sămburii participării conștiente, ai distanțării, ai înțelepciunii și înțelegerii convențiilor artei sale.

Aproape că nu există prolog – și acesta pare a fi rostul lui principal – în care să nu i se atragă atenția spectatorului că în seara aceasta va vedea și va asculta o poveste, că i se va istorisi o pățanie sau alta... și chiar i se istorisește pe scurt subiectul poveștii! Aici se află, așadar, secretul distanțării! Spectatorii care vin să vadă Romeo și Julieta, să spunem, află chiar din capul locului la ce trebuie să se aștepte. Într-un scurt prolog, Corul le prezintă:

*În falnica Veronă se înfruntă
Două vechi neamuri. Ura nu se frânge.
Și iar porni-va dușmănia cruntă,
Își vor păta iar mâinile cu sânge.
Din sânu-acestei vrăjmășii străvechi
Ies doi îndrăgostiți bătuți de soartă;
Pleirea tristă-a tinerei perechi
Va potoli înverșunata ceartă.
În două ceasuri veți vedea, pe rând,
Destinul crud al dragostei fierbinți
Și moarta-ndrăgostiților, curmând
Neîmpăcata vrajbă-ntre părinți.
Ne-m strădui, de-avem îngăduință,
Ce n-am brodit să dregem prin silință.*

Prin urmare, spectatorul știe despre ce este vorba în piesa la al cărei spectacol a venit, dacă n-a venit deja cu subiectul știut de acasă, citit în cronici, povestit de vreun bătrân etc., iar dacă va avea și îngăduință, va vedea cum faptele prind chip, și, pe deasupra, i se mai promite că lipsurile vor fi drese prin silință sau întregite prin bunăvoința spectatorului, dacă își va pune la lucru gândul! Presupunând că aceste condiții de joc ar fi îndeplinite, iată dar că indirect, prin urme infraestetice implicite, Shakespeare își pregătește spectatorul pentru a participa la ceva mai presus de simpla povestire scenică a întâmplărilor. Pentru el, povestea este un mijloc și nu un scop. Ba chiar un pretext și, uneori, un joc de spirit; când Claudio, din **Mult zgomot pentru nimic**, recunoaște că e îndrăgostit de Hero, spune:

Dacă n-ar fi, nu s-ar povesti,

iar Benedick, cel care, deocamdată, este „un eretic încăpățânat în fața frumuseții” și trebuie să fie astfel, căci altminteri „nu și-ar putea juca rolul cum trebuie”, consideră că întâmplarea lui Claudio, faptul de a fi îndrăgostit de Hero, este (Actul I, scena 1):

Ca-n povești: este așa și nu este așa.

Sau să ne reamintim ce spunea Al treilea gentilom din *Poveste de iarnă* despre una din minunile pe care le-a auzit cu prilejul reîntâlnirii lui Polixen cu Leontes:

Și asta parcă ar fi fost un basm de demult, în care sunt atâtea de povestit, până ce crezarea așipește și nici o ureche nu-l mai ascultă.

Și astfel de „referiri“ se întâlnesc pretutindeni în teatrul lui Shakespeare. De altfel, cuvântul *poveste* (basm, legendă sau istorisire) apare de sute de ori în opera sa, fiind aproape tot atât de frecvent ca și cuvântul dragoste. De ce atunci Shakespeare ne tot spune – prevenitor – că ne aflăm în fața unei povești și că, de fapt, nu suntem în fața unei povești? Ce altceva urmărește el? Să fie vorba aici doar de un paradox? Că nu ne aflăm în fața unei povești, se poate mai lesne observa. În comedii, jocul de-a povestea este chiar parodiat, dar în tragedii nu poate fi vorba de nici o poveste! Pe cine vrea să păcălească Shakespeare? „Nu-s oamenii copii?“ Poate. Dar „copiii“ știu că Făt-Frumos o salvează pe Ileana Cosânzeana și Zmeul este ucis. Cei buni ies, întotdeauna, învingători. Pe când în *Richard al III-lea*, de pildă, câți din cei buni nu pier asasinați, copiii sunt asfixiați, oameni nevinovați mor în lanț, deși până la urmă Richmond, unul din cei buni, învinge Răul și totul *pare* că se termină cu bine!

Desigur, acesta nu-i un final de basm, e un final istoric, o Faptă de istorie adevărată! Cine nu se întristează de moartea tragică a unui om ca Hamlet, cine nu se recunoaște chiar și pentru o clipă în această „coajă de nucă“ pradă valurilor timpului? Și cu toate aceste trimiteri pe care le face Shakespeare la relația individ-societate, la sensurile majore ale vieții, la adevăr și istorie, la om și univers, el totuși îi pune în gardă pe spectatori, mereu reamintindu-le că aici e vorba de o poveste și-l „ajută“ chiar pe Hamlet s-o spună – subliniind astfel și mai mult „distanțarea“ – cu sufletul pe buze (Actul V, scena 2):

Figuranți și spectatori

Al ăstui act, cari, palizi, tremurați

De ce-ați văzut, ah, de-aș avea răgaz –

Căci moartea, când înhață,-l crud aprod –

*Atâtea ce v-aș povesti... Dar, fie...
Eu mor; tu însă vei trăi, Horașlo.
Ce-am fost și ce-am volt, să spui întocmai
Nesimpăcașilor. (...)*

*Ah, dragul meu,
Acestea toate-ascunse rămânând,
Ce nume defăimat las după mine!
De m-al păstrat în inimă cândva,
Te leapădă câtva de fericire
Și-n lumea asta rea, trăgându-ți suflul,
Să spui povestea mea.*

În toate finalurile tragediilor, al pieselor sale în general, există un pasaj definitoriu unde Shakespeare, ca într-un epilog, acolo când lipsește, procedează ca în „prologul” pe care îl scriu meșterii-actori din **Visul unei nopți de vară**, vrând să atragă atenția doamnelor că Leul nu-i un leu de-adevăratelea, ci că-i Blându, tâmplarul. Deci spectatorii, ca într-un ritual de inițiere, sunt preveniți (mental) că se află la teatru, că ceea ce văd s-a petrecut cândva, nu se petrece „aici și acum”, că este ca într-o poveste. Othello îi cere lui Ludovic să scrie despre el în felul cum ai scrie o poveste, Shakespeare punând, în cuvintele lui, urmele infraestetice ale creării acestui personaj. Spectatorii pot acum să afle tiparul plăsmuirii lui Othello, personaj înzestrat cu darul povestirii, al magiei, dar cu care, de altfel, a și cucerit-o pe Desdemona, însă nu cu povești de adormit copiii, ci cu povești adevărate, precum aceea de care el însuși își leagă moartea (Actul V, scena 2):

*Te rog, când vei da seamă
De-aceste întâmplări nenorocite,
Arată-mă cum sunt. Nici părtinire,
Nici ură-n scrisul tău. Să scrii de-un om
Care-a iubit prea mult, dar nu cuminte,
Nu prea gelos, dar, amăgit fiind,
Fu orb și pătimaș. Și-a cărui mână,
Asemenea iudeului smintit,
A lepădat un mărgărit mai scump*

*Decât onoarea tribului. De-un om,
 Ai cărui ochi n-au fost deprinși cu mila,
 Dar azi, robiți, cu lacrimi grele plâng,
 Cum în Arabia-arborii de leac
 Își plâng tămăia lor. Așa să spui.
 Și să mai spui că la Alep, odată,
 Când un otman hain, purtând cealma,
 Bătea pe-un venețian, hulindu-mi țara,
 L-am luat de gât pe-acel păgân spurcat
 Izbindu-l astfel! (Se străpunge)*

Deci: „așa să povestești“. Cum? „Ca-n povești: este așa și nu este așa“. Este așa pentru că orice poveste se întemeiază pe un adevăr de viață, fie el oricât de „exotic“, și nu este așa pentru că a fost și nu mai este, pentru că din acel adevăr a rămas doar povestea, fantezia creatoare care înfrumusețează totul și face suportabilă crima cea mai oribilă. Este așa, pentru că spectatorul se află în fața unei povești. Prințul, în finalul piese **Romeo și Julieta**, spune:

*Nicicând n-a fost, și nu cred a greși,
 Mai jalnică poveste-n lumea-ntreagă
 Decât povestea lui Romeo și
 A Julietei ce i-a fost lui dragă.*

Și nu este așa, întrucât spectatorul trebuie să tragă învățăminte, să înțeleagă mai mult din faptele istorisite; și faptele cele mai nenorocite sunt înfățișate ca într-o poveste, suntem la teatru, leul nu-i de-adevăratelea etc., pentru ca spectatorii să nu se îngrozească sau să fie palizi, să tremure și să li se facă părul măciucă de ceea ce văd, să fugă speriați din sală, ca primii spectatori de cinema care fugeau îngroziți de imaginea trenului intrând în gară, ci să „suporte“ totul ca niște prieteni înțelepți, să afle în spatele faptelor înfățișate învățăminte care să le fie de folos, să știe, așadar, să le intre bine în cap, că de aceea li se povestește ceea ce li se povestește, pentru că ar trebui ca așa ceva, fapte atât de cumplite, să nu se mai întâmple vreodată.

Totul la Shakespeare se poate povesti. Orice piesă poate fi depănată, începând cu: A fost odată ca niciodată... A fost odată ca niciodată un rege care avea trei fete, pe cea mare o chema...; A fost odată ca niciodată un prinț nefericit, care... A fost odată ca niciodată un rege în Navarra care a vrut să fie „*lumii-ntregi spre pildă*”, curtea-i un soi de-Academie, „*contemplativ dedată pașnic artei*”...; A fost odată ca niciodată în Atena un om bogat și darnic, pe nume Timon, care...; etc., etc. Înseși titlurile pieselor lui Shakespeare ne duc cu gândul la un teatru ca de poveste: **Regele Lear, Romeo și Julieta, Troilus și Cresida, Othello, Hamlet, Viața și moartea regelui Ioan, Furtuna, Visul unei nopți de vară, A douăsprezecea noapte, Cum vă place, Antoniu și Cleopatra, Cei doi tineri din Verona, Poveste de iarnă și așa mai departe, toate cele 36 de piese shakespeariene având titluri care îndeamnă la istorisire. De altfel, în actul IV al piesei Poveste de iarnă, când ne vorbește Timpul, în chip de Cor, Shakespeare ne dă cheia infraestetică a modalității sale teatrale, mărturisind:**

*Că-mi stă-n puteri doar într-un ceas să nărui
Și legi, și datini, și-alte noi să dărui.
Să trec deci cum sunt azi și-am mai trecut
Nainte de-al zidirii început
Și, martor la prefacerea lumească,
Să văd tot ce va fi să se mai nască,
Să sting prezentul plin de foc, să pară
În spusa mea un basm de-odinioară.
Clepsidra-ngăduiți-mi s-o răstorn
Și clipe-atât de grabnice să torn,
Ca tot ce-a fost să vi se pară vis.*

Shakespeare e un Demiurg al creației, el este Timpul operei sale. Într-o poveste totul e posibil, lipsa de reguli devine regulă, visul se îmbină cu realitatea, faptele de ficțiune sunt date drept fapte de viață sau invers, contingentul își dă mâna cu transcendentul etc. Totul însă este ca spectatorul să fie pregătit. Și, pentru Timp, aceasta pare a fi regula numărul 1. El ne prezintă teatrul ca poveste; au trecut șaisprezece ani și despre Pierderea spectatorii vor afla că:

*A fost odată-o fată de păstor...
Așa-i povestea; fiți deci cu răbdare,
Chiar de-ați trăit minute mai amare,
Iar dacă nu, minutele vă fle –
V-o spun eu, Timpul – numai bucuriel.*

Personajul Timpul îi spune deci spectatorului care i-au fost și care îi vor fi stările sufletești. Ca într-un calcul matematic, Creatorul controlează – și aceasta este marea lui artă – însăși trăirea spectatorului, gradul intensităților ei. Și cu cât prietenul înțelept este mai avizat în acest sens, cu atât mai mult parcă participă la joc. Pentru că, prin arta sa, Creatorul știe să-l facă să *accepte* convențiile poveștii.

Piesa cu infraestetica cea mai explicită este, desigur, **Henric al V-lea**. Și totuși, ea este și nu este o poveste. În declarația de dragoste pe care Henric i-o face Caterinei – poate scena celui mai iscusit joc al spiritului, unde plăcerea de a fantaza este fără egal, iar arta convențiilor, bazată mai ales pe faptul că nici unul nu știe bine limba pe care o vorbește celălalt, franceza, respectiv engleza, atinge maxima splendoare, maxima fervoare a jocului –, spectatorul înțelege că la mijloc este, de fapt, un *joc politic*. Nici o clipă Shakespeare nu duce prea departe o latură a contradicției fără să o aibă în vedere și pe cealaltă, niciodată nu duce prea departe jocul de-a povestea și nu-l „păcălește” pe spectator, nu-l ține în labirintul fanteziei, al iluziei artistice, fără să nu aibă în vedere și distanțarea, anti-jocul de-a povestea, deconspirarea faptelor (închipuirii).

Orice regulă „presupune”, conține, și anti-regula ei. Povestea are darul de a-l purta pe spectator pe aripile fanteziei, de a-l „identifica” discret cu faptele istorisite, de a-l implica afectiv, pe când „deconspirarea” ei, aducerea la realitate a spectatorului, scoaterea din convenție, din câmpul magic al povestirii, au darul de a-l implica rațional pe spectator, de a-l face să înțeleagă faptul că jocul este *întru ceva*. Scoaterea din convenție este și ea tot o convenție, un mijloc al realismului, dar care este pusă în slujba sensului poveștii, a semnificațiilor piesei.

Când Shakespeare își încheie povestea lui Henric al V-lea, luându-și încă dintru început, din chiar prologul piesei, precauțiunile necesare, inițiindu-l pe spectator în tainele convențiilor teatrale și cerându-i iertare pentru aceasta („*Dar să lertați, vă rog./ Nevrednicului cuget*

ce-ndrăznește/ S-aducă o poveste-atât de mândră/ Pe-aceste biete scânduri”), o face într-un Epilog, prilej cu care reia și conchide asupra unora din principalele puncte ale infraesteticii sale:

*În vers stângaci, prin timpii legendari
Poetul perindatu-va cu gândul,
Strângând în mic locaș tot oameni mari,
Destinul lor, crâmpete depănându-l.
Un scurt răstimp, da-n care-a luminat,
În Anglia, luceafărul speranței.
Și-un rai luând cu-n paloș fermecat,
Lăsă pe-al său copil pe tronul Franței.
Deci, Henric cel de-al șaselea, prin lege,
A fost-nălțat, în scutece fiind,
Al Franței și al Engliterei rege.
Da-n statul său prea mulți chivernisind,
Pierdută-i Franța – Anglia-i rănită.
Povești de-acestea au mai luat ființă
Pe-a noastră scenă. Fie deci primită
Și cea de astăzi cu îngăduință.*

Într-un sâmbure, cum a spus Eminescu, stă un arbore întreg, într-un Epilog – o întreagă concepție teatrală. Întâlnim aici aspecte, pe care noi le-am tratat pe larg, ale unor probleme cheie și anume referitoare la: a) teatrul nu-i perfect, implicit arta în general; b) izvoare: cronicile, legende; c) participarea conștientă a spectatorului, care poate cu gândul să întregească „crâmpetele” care lipsesc; d) spațiul convențional de joc; e) personajele tragediei, „oameni mari”, deci conform lui Aristotel; f) regula negării negației, a finalurilor deschise; g) selecția faptelor istorice și de viață într-o plăsmuire artistică; h) germenii unei viitoare piese, stârnirea deci a curiozității spectatorului; i) teatrul ca delectare, ca plăcere a spiritului, ca joc întru ceva; j) teatrul ca poveste, dar nu ca poveste, istorie, născocire în sine, ci ca „povești de-acestea”, ca poveste adevărată, complexă, neobișnuită, ca ne-poveste de fapt, ca adevăr de viață, ca realitate înfățișată sub chip

de poveste, pentru a lua ființă scenică; k) „îngăduința” spectatorului; l) marele respect pentru spectator.

În multe din piesele sale, Shakespeare face aluzii la alte piese, dezvoltă teme și situații, conflicte etc. conținute în germene în alte opere. Un astfel de germene se găsește în Epilogul abia citat: „*Povești de-acestea au mai luat ființă/ Pe-a noastră scenă*”. Și vor mai lua. Cum ați venit și la celelalte „povești”, pare să le spună Shakespeare spectatorilor săi, veți veni și la următoarele. Dacă ați venit la celelalte, înseamnă că v-au plăcut, că ați învățat ceva de aici, că n-ați plecat cu mintea goală. Atunci e sigur că o să vă placă și piesa din astă seară. Eu mi-am dat silința să vă placă și să veniți la teatru mai ceva ca la biserică, căci aici e o școală a vieții, o școală de învățăminte; prin teatru, învățați istorie, învățați să trăiți și să faceți istorie, o istorie mai bună. Prin arta mea voi ști să vă țin trează curiozitatea și să vă atrag și la alte spectacole, la alte „*povești de-acestea*”. Și n-am să vă dezamănesc. Îmi voi da silința să vă fiu pe plac și de folos tot ca astăzi, dacă muza poeziei nu mă va lumina chiar și mai mult pentru voi...

Shakespeare este, într-adevăr, un mare povestitor, însă unul cu totul special, care, deși ne invită să-i înțelegem meșteșugul din unghiul înalt al poeziei, din „*cerul ei luminos*”, totuși își bazează arta pe puterea lui de a-și reprezenta mental „povești” care se petrec în afara scenei. Poate de aceea este autorul cel mai ecranizat din lume, piesele sale fiind multiple scenarii audio-vizuale, înzestrate cu un farmec oral neobișnuit. Cum am văzut, teatrul său e plin de astfel de momente, adică de povești extra-scenice, momente care nu pot fi reprezentate scenic: un gest sau o privire nu pot cuprinde un spectacol întreg, dar imaginația, puterea închipuirii, da.

Când Norfolk îi povestește lui Buckingham fastul întâlnirii dintre Henric al VIII-lea și Francis I, care a avut loc în anul 1510, între Guynes și Ardes (în apropiere de Calais), el spune (Henric al VIII-lea, Actul I, scena 1):

*Pierdut-al priveliștea măririi pământești.
Cel doi monarhi s-au cuprins în brațe
Atât de strâns, încât în clipa-aceea
Păreau că sunt o singură făptură.*

Ca ființa cu umbra-i, cum ar spune Eminescu. Și Shakespeare, prin Norfolk, descrie „ceea ce nu se poate descrie” și reprezenta decât prin arta cuvântului și prin puterea închipuirii. Spectacolul care a urmat mai sus pomenitei întâlniri, de la zi la zi „era fără de seamă”. Apoi:

*Când cei doi sori chematu-l-au prin crainici
Pe cei viteji să se măsoare-n luptă,
Priveliștea a fost atât de mândră,
Încât nici gândul n-o putea cuprinde.
Străvechile povești de vitejie
S-au dovedit adevărate: nimeni
O clipă nu s-ar fi-ndoit că Bevis
E iarăși viu.*

„Priveliștea măririi pământești”, așadar, „nici gândul n-o poate cuprinde”. Numai că Shakespeare, cum am spus, nu cade niciodată într-o extremitate sau alta, el aduce închipuirea la „măsura” ei, restabilind echilibrul, conform legii contrariilor. Ca atare, Buckingham îi stăvilește lui Norfolk elanul închipuirii, spunând doar atât:

O, prea mergi departe!

Deși este dovedit că „străvechile povești de vitejie” au la baza lor fapte adevărate, orice mit, chiar și cel mai fantezist, izvorăște dintr-un sămbure de adevăr. Dar estomparea unei laturi, readucerea echilibrului – din extrema exagerării în marginile verosimilului – sunt aspecte care țin de arta realismului shakespearian, cum vom vedea. Aici însă, deocamdată, ne interesează și răspunsul pe care îl dă în continuare Norfolk, care vrea cu tot dinadinsul să fie crezut, iar „moderația” cu care vorbește acum pare mai convingătoare:

*Pe cinstea mea, ce-o vreau neîntlnată:
Nici oel mai iscusit povestitor
Nu ar putea da glas acestor fapte.
Nimic nu tulbura orândulala
În care orice amănunt era
Pus în lumină.*

Astea că „*Nici cel mai iscusit povestitor. Nu ar putea da glas adevărului*”, dar Shakespeare poate, căci el este Demiurgos, el este Timpul. Ceea ce înșă nu poate nici el, este faptul de a le da filia, chip scenic, reprezentare vie, concretă. De aceea, se folosește de descrieri, care sunt un fel de *scenarii concentrate*, pe care regizorii de film le-au deconcentrat, metodă pe care a folosit-o și Jean Georgescu atunci când l-a ecranizat pe Caragiale, cinematografiind descrierile din replicile personajelor.

Deși se spune că piesa *Henric al VIII-lea* a fost apreciată în epocă datorită, mai cu seamă, montării ei fastuoase, totuși scena întâlnirii „*celor doi sori*” este o „*privești prea marea*” ca să încapă pe niște „*bițe scânduri*”, de aceea ea a și fost descrisă. Creatorul a ales soluția povestirii, adică a apelat la puterea închipuirii, la spectacolul mental sau „*povestea bis*, pe care o scrie în mintea lui spectatorul”, cum spunea D. I. Suchianu, poveste pe care înșă „*nici gândul n-o poate cuprinde*”, dar e de presupus că o poate întrezări. Astfel spectatorul are marea satisfacție de a putea vedea perfecțiunea: „*Nimic nu tulbură orânduiala/ În care orice amănunt era/ Pus în lumină*”. Asemenea „spectacole” extrascenice, înmiite, îi „*șin*” pe spectatori și, în general, prin poveste, Shakespeare a găsit o cale ideală de comunicare cu ei. Se pare înșă că regizorul acelei montări fastuoase de care am amintit, un fel de Vatel al curții regale, a încercat să concretizeze faptele extra-scenice. La unul din spectacolele ce au avut loc în anul 1613 cu această piesă, tunurile ce vesteau sosirea regelui la Wolsey (vezi Actul I, scena 4), au fost tunuri de-adevăratelea și exploziile care au avut loc, au incendiat teatrul Globe, fondat de însuși Shakespeare special pentru piesele sale, teatru care a ars atunci, în acel an fatidic, în întregime cu toată arhiva teatrului, implicit cu manuscrisele shakespeariane, pierdute astfel pentru totdeauna, piesele fiind reconstituite apoi din memoria actorilor.

Modalitatea descrierii, istorisirii unor „spectacole” adiacente care trebuie să prindă viață, prin participare, în mintea spectatorilor, dar mai ales faptul că piesele sunt structurate narativ, se desfășoară ca o poveste, conferă teatrului shakespearian o *epicitate* unică, de natură oral-imaginară. Acest teatru – „*povești de-acestea*” născute sub „*cerul luminos al poeziei*” – este totuși un teatru epic, anticipându-l pe Brecht, care a învățat și a asimilat ca nimeni altul această lecție.

Epicitatea teatrului shakespeareian însă se datorează *suflului epopeic* al marilor sale piese, al celor istorice în special, care, asemenea marilor epopei ale lumii, au la bază fapte istorice. Caracterul epic al acestui teatru este dat de fiorul legendar și mitologic al faptelor, de aura de basm și poveste care învăluie personajele și Jocul lor. Aflăm că scena cutare aduce cu un basm străvechi, că ceea ce se întâmplă aici sau dincolo este ca o poveste de demult etc. „*Vrăjile s-au destrămat*“, spune Prospero, „*spre-a fi și voi iertați, / Fiți buni și mă dezlegați*“; acum va urma o poveste de iarnă sau o poveste de vară, după cum vă place; sau „*Nu vă îndemn să râdeți de-astă dată; / Povestea mea e tristă, -nfricoșată...*“; sau poate mai nimerită ar fi o poveste de dragoste care se petrece la Verona sau poate ciudata iubire dintre Antoniu și Cleopatra, „*și-adânca milă / Pe care povestirea lor o cheamă*“; sau un „*Basm lung, stufos...*“ ca în *Cymbeline*?; sau povești cu vrăji, prevestiri, minuni?; sau o poveste care se petrece „ *aici și acum*“, unde să apară regina Angliei, „*ce-i abia în fașă*“, Elizabeth, cum mama ei Anne Boleyn și cu întreg fastul botezului; sau poate istorisirea altor dificultăți pe care le-a înfruntat dramaturgul în scrierea piesei *Henric al VIII-lea*, cum ar fi aducerea lui Henric pe scenă în fața fiicei sale sau adăugirile făcute la proorocirea lui Cranmer? Înă Epilogul ne lămurește:

*Mă prind că piesa-aceasta n-a plăcut
La toți de față; unii ar fi vrut
În largul lor măcar un act să doamnă.*

Sau mai bine ascultați-l pe Puck:

*Suntem umbre călătoare;
De-am adus vreo supărare,
Să gândiți că ați visat
Tot ce vi s-a-nfățișat.
Și-atunci searbăda poveste
Ce, în versurile aceste,
Am istorisit-o-acel,
C-a fost vis veșt socotit.*

Teatrul este o poveste, un Joc, un vis al lumii întregi, cum va spune Eminescu?! Ce prieten înțelept, chiar de-i asemenea lui Puck, o umbră călătoare, va socoti că faptele, personajele, evenimentele istorice etc. – pe care le reflectă „searbăda poveste” – au fost vis?!

Oglinda lui Shakespeare

Visul sau povestea sunt modalități epice de reflectare artistică – cu mare eficiență privind comunicarea –, a unor adevăruri de viață. Chiar și cea mai năstrușnică poveste sau legendă se întemeiază pe *cronica vie* a unor evenimente reale petrecute cândva. Teatrul, arta sunt și vis, și poveste. Dar nu numai atât. Shakespeare, ca orice mare povestitor, asemenea lui Cervantes sau Rabelais, ale căror opere le-a cunoscut și bătrânul Will, a împrumutat de la povești și mituri suflul epopeic, forma generală de istorisire, de povestire a unor *întâmplări* care s-au petrecut *aieva*. Și care erau cunoscute. Dar rapsodul anonim, pentru a-l ține treaz pe spectator, un copil aflat în preistoria lecturii, a comunicării, le-a îmbrăcat în aura legendei. Arta însăși s-a folosit de asemenea procedee. De pe zidurile mănăstirilor Moldovei poporul putea „citi” ca într-o mare carte de învățătură istoria lui și a altor popoare. Sub învelișul de basm, de poveste, el putea găsi adevăruri dragi lui, putea tâlmăci alfabetul unui „*sentiment românesc al ființei*”, cum ar zice Noica, prin care era văzută însăși **Biblia**. Prin cuvânt însă, Shakespeare – asemenea literaturii orale – reușea să transmită pe înțelesul tuturor, nemijlocit, *foarte explicit* uneori, intențiile sale, mesajele și alfabetul său formativ, aflate sub învelișul legendar al poveștilor, în „*gratul minune*” al mijloacelor teatral-spectaculare. El se folosește de poveste ca Hamlet de teatru:

Aud

*Că pe la teatru, oameni vinovați
Prin însuși jocul iscusit al dramei
Au fost atât de răscoliți în suflet,
Încât pe loc păcatul și-au strigat.
Omorul n-are limbă, dar vorbește*

*Cu grai minune. Am să-i pun pe-actori
Să joace-un fel de-ucidere a tatii
Naintea unchiului...*

Shakespeare, în toate piesele, îi pune pe actori să *joace* un fel de... *poveste*. Dar dincolo de povestea în sine, de efectul ei special asupra psihologiei spectatorului, se află viața, cronică, evenimentul, tot ceea ce dă teatrului lui Shakespeare valoare profund *realistă*. El umple această formă cu conținuturi de viață, îmbinând instruirea cu delectarea, făcând un *realism* sui generis. De altfel, se poate spune că Shakespeare, alături de Cervantes și Rabelais, a fost precursorul curentului realist așa cum avea el să se impună în secolul al XIX-lea, când a devenit o ideologie estetică, în care se pune accentul pe relația dintre artă și realitate. Artă realistă se bazează pe observarea atentă a realității și reflectarea ei cât mai veridică, în spiritul faptelor. O operă realistă trăiește prin obiectivitatea reflectării. Desigur, nu este știință, dar are legături cu ea, autorii clasici fiind convinși că arta are rol de învățătură. Aleatorismului și subiectivității creatoare, realismul îi opune o privire superioară, o privire catoptrică, foarte necesară în conturarea unui *Weltanschauung*. Acesta este și motivul pentru care realismul a fost îmbrățișat de toți marii creatori, de geniile artistice, având un impact major în epică, în special asupra romanului și în dramaturgie. Această metodă este profund naturală și a fost cerută de evoluția istoriei și a artei, impusă de nevoia de a acorda un interes sporit raporturilor dintre om și mediu, dintre individ și societate.

De altfel, elemente ale unui stil realist pot fi identificate în diferite culturi și epoci istorice. Nu există mare autor al lumii în opera căruia să nu depistezi elemente realiste. Dar abia în cea de-a doua parte a secolului XIX, realismul a căpătat, pe plan european, caracterul unui curent, al unei orientări estetice, teoretizate de către artiști și de către critici și ilustrate prin numeroase creații. Autori celebri de romane realiste sunt considerați a fi Balzac, Stendhal și Flaubert în Franța, Dickens și Thackeray în Anglia, Tolstoi și Turgheniev în Rusia. La noi, creația de tip realist este inaugurată, în proză și dramaturgie, de către scriitorii pașoptiști (Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri) și postpașoptiști (Nicolae Filimon, Bogdan Petriceicu Hașdeu), culminând

apoi în paginile lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Rebreanu, Călinescu și până la Marin Preda. În teoria literară, realismul este sinonim cu prezentarea obiectivă, realistă, a personajelor și a întâmplărilor, fără implicarea afectivă a naratorului în cele întâmplate.

Am văzut însă că la Shakespeare această implicare există la nivelul infraestetic al comunicării, prin însăși implicarea spectatorului, din nevoia de a face cât mai viu evenimentul teatral. Caracterul realist al artei lui Shakespeare se desprinde nu numai din impresia generală a operei lui, ci din urma infraestetică a *reflectării*, a *zugrăvirii* realității, a *oglinzirii* ei. Acești trei termeni sunt sinonimi în terminologia infraesteticii shakespeariene. Ei pot avea chiar sensul pe care îl vor da Hegel și ceilalți teoreticieni moderni ai artei *reproducerii* artistice, ca fenomen diferit de fotocopiarea realității, a imitării ei mecanice. Artă nu poate să reproducă mecanic realitatea, ea este o reproducere creatoare, selectivă și subiectivă. Nu există pericolul unei fotocopieri naturaliste în artă, mai ales în arta autentică, valoroasă, cum a demonstrat îndeosebi Georg Lukacs în *Estetica sa*. Dimpotrivă, arta autentică presupune cunoașterea lumii și oglindește lucrurile până în străfundul lor.

Când Hamlet este chemat la mama sa, după ce a pus la cale înscenarea cu actorii, în starea aceea de fervoare pe care o dă cunoașterea, dezvăluirea adevărului, când nimic nu mai poate fi tăinuit și trebuie scos fără milă la lumină, el îi spune reginei, speriată de transfigurarea lui (Actul III, scena 4):

HAMLET

Hai, hai, stai jos; și n-ai să te mai miști.

Nu pleci cât nu-ți așez oglinda-n față

Să te străvezi în ea până-n străfund.

REGINA

Ce vrei să faci? Nu vrei să mă omori?

O, ajutor, săriți!

POLONIUS

(de după perdea)

Hei, ajutor, săriți!

Spaima de a afla adevărul e atât de mare încât ea naște victime „nevinovate” (Polonius va fi străpuns prin perdea de spada lui Hamlet). Arta este asemenea cunoașterii, are aceeași forță explozivă, bucură pe temerar, dar sperie pe cel vinovat. Ea e „străvezie”, pătrunde până-n străfundul lucrurilor, oglindește (reflectă) esențele. De altfel, simbolul oglinzii sau parabola oglinzii constituie o urmă infraestetică prețioasă la Shakespeare. Pentru că este extrem de originală, cum vom vedea, deși semnificațiile date acestui mit de-a lungul timpului au o arie foarte întinsă, cum arată și Jurgis Baltrušaitis în cartea sa *Oglinda* (Ed. Meridiane, 1981).

În magistrala scenă din Actul IV al piesei *Richard al II-lea*, scena detronării lui Richard, după ce coroana stă în „cumpănă”, apoi e smulsă de Bolingbroke din mâna regelui, acesta, în tragica sa cădere, roagă să i se aducă o oglindă. Dorința îi este îndeplinită. Privindu-se, deși este un rege detronat, deși a suferit rușinea înfrângerii, a umilinței în fața unui supus ca Bolingbroke, totuși oglinda îl arată neschimbat, Richard arată la fel ca pe vremea măririi. „*Oglindă mincinoasă*”, strigă Richard și o aruncă. Sfărâmarea ei va trebui să fie o pildă pentru regi:

*S-a sfărâmat în zeci de cioburi, iată,
Din asta, rege care taci, învață,
Cum strică suferința orice față.*

Dacă înfățișarea exterioară a celor două ipostaze ale lui Richard se reflectă întocmai, e neschimbată, în oglinda întreagă, „fața” sa lăuntrică este asemenea oglinzii sfărâmate în mii de cioburi. Oglinda este mincinoasă? Nu. Ce vină are ea dacă Richard e un prefăcut, un dedublat, căruia însă nu i se văd pe chip cutele suferinței?! Și-apoi oglinda e făcută să răsfrângă „ochiul care nu se vede” pe sine, care este lipsit de puterea de a reflecta adevăratul chip lăuntric. Nimic nu se poate vedea decât în *oglindire*. Iar oglinda vie a omului este omul însuși, fie că el poate oglindi subiectiv sau obiectiv lucrurile neștiute despre sine, dar care – pe această cale – se reflectă ca într-o oglindă. Oglinda omului este conștiința sa. Omul este o oglindă pentru om numai atunci când nu se minte, când se oglindește întocmai, fie că este un dedublat sau un om sincer. În acest sens, iată ce aflăm în piesa *Iuliu Cezar* despre metafora

oglinzii, care domină parcă, precum o obsesie, gândirea shakespeariană, tipul ei special de reflectare antitetica (Actul I, scena 2):

CASSIUS

Ascultă, Brutus, poți să-ți vezi tu chipul?

BRUTUS

*Nu, Cassius, căci ochiul nu se vede
Decât când e răsfrânt de alte lucruri.*

CASSIUS

*E drept.
Și mult ne plângem de aceasta, Brutus,
Că n-ai oglindă-n ochii tăi să-ntoarcă
Ascunsul merit, chipul să-ți arate
Pe care umbrele-au căzut. (...)
Știind acum că nimănui nu-i dat
Decât în oglindire să se vadă,
O, lasă-mă să-ți fiu oglindă, astfel
Putând să-ți deslușesc sfios ce însuși
Nu ai aflat vreodată despre tine.*

Dacă Richard al II-lea ar fi avut „oglinďă-n ochii” săi, n-ar mai fi cerut o alta (străină) în care să-și vadă chipul. Oglinda, pentru el, e mincinoasă, pentru că chipul său – neschimbat – e mincinos? Dar ea îl reflectă întocmai și chiar îi dă de gol lăuntricul chip; el o sparge furios, furios, de fapt, pe sine însuși, căci nu poate să-și arate eul suferind, chinul din adânc. În momentul acesta devine sincer, însă prea târziu, căci până acum, până la a se vedea detronat, a fost un dedublat, un rege rău, care a făcut abuz de puterea sa. Richard devine sincer pentru că Demiurgul său procedează aristotelic: vrea să stărnească mila spectatorului, mărirea în prăbușire fiind un spectacol cu efect cathartic. Richard e sincer când a devenit un neputincios. El are o reacție precum Hamlet față de sine însuși după ce l-a văzut pe actor transfigurându-se de suferință... pe degeaba, „pentru Hecuba”! El nu are o oglindă precum este Cassius pentru Brutus, nu știe că „ochiul nu se vede/ Decât când e răsfrânt de alte lucruri”.

Richard al II-lea se folosește de oglindă în cădere, pe când celălalt Richard, Richard al III-lea, dimpotrivă, în plină mărire. Numai că oglinda, ca „*alegorie a viziunii exacte*“, cum o definește Baltrušaitis, are aceeași funcție: ea oglindește „întocmai“ lucrurile din fața ei. Numai oglinda vie, fără conștiință, poate fi subiectivă, cealaltă materială însă, când nu-i spectrală sau „luna park“, reflectă în chip realist, obiectiv, mișcarea lucrurilor. Dacă, de pildă, cel ce se oglindește este un mincinos și un dedublat, atunci și oglinda este „mincinoasă“, fiindcă îl arată întocmai cum nu este. Astfel, după ce a curtat-o atât de „genial“ pe Anne, „*un nimic a-nvins o lume*“, ucigându-i soțul, pe Edward, doar cu puțin înainte, Richard, mândru de „victoria“ lui, spune (Actul I, scena 2):

*Pun rămășag ducatul pe-o lescaie
Că nu m-am prețuit cum se cuvine.
Pe viața mea – eu, unul, nu – dar ea
Frumos minune mare mă socoate.
Voi cheltui să-mi cumpăr o oglindă
Și să-mi tocmesc un stol de croitori,
Căci dacă tot crescui în ochii mei,
Vreau să rămân acolo sus, chiar dacă
Mă va costa ceva. Dar mai întâi
Să-l duc pe-acest fârlat la groapa lui;
Apoi mă-ntorc să plâng, lângă iubită.
Oglindă până-mi cumpăr, la picloare
Vreau umbra să-mi privesc. Scânteie, soare!*

După Richard, care era un zgârcit, deși o oglindă „*costa ceva*“, un astfel de obiect este trebuincios doar măririi pentru a se „fixa“ pe sine. Mai exact, el reflectă mărirea de sine. Când Richard începe să urce (și prin „fapte“ și în proprii săi ochi de ticălos), are nevoie de un partener, de un alt martor (extra-scenic, când de față nu se află spectatorul, „fântâna“ clară în care el crede că se reflectă), are nevoie deci de oglindă, de „*simbolul amăgirii*“ (Mirami): să se vadă pe sine în *hainele măririi*. Richard își are în „ochii“ spectatorului Imaginea, care îl arată drept ceea ce este, un dedublat mârșav, dar, prin faptul că-și cumpără obiectul „*producător de spectre*“, acel *katoptron* al Evului

Mediu, el îl „trădează” pe spectator, oglinda sa vie, și, treptat-treptat, se mulțumește numai cu „noul martor” pe care și l-a cumpărat și care îl arată așa cum îi convine lui, îmbrăcat în haine pompoase și fals în totul.

În această dublă, antinomică reflectare, spectrală și realistă, Richard se pierde pe sine, căci el pierde conștiința că-i un dedublat, identificându-se cu sângele criminal, cu puterea oarbă, devenind în conștiința lui tulbure ceea ce nu este și crede că-i tot una cu ce pare a fi: imaginea din oglinda măririi. Pe care o crede veșnică. De aceea, Richard al III-lea este mai monstruos decât Richard al II-lea, căci nu în cădere, ci în drumul măririi lui face „fândări” toate „reflexiile neiluzorii” care-i ies în cale, începând cu frații lui, Edward și Clarence, „oglinzi regești”; rămâne în viață, din păcate, chiar opusul lor, adică „oglinza scâlciată”, cum spune însăși Ducesa (Actul II, scena 2):

*Eu moartea unui vrednic soț am plâns.
Trăiam privind a' lui întruchipări;
Dar două din regeștile-i oglinzi
Le-a fândărit răutăcioasa moarte
Și mi-a rămas doar una, scâlciată,
Să mă mângâi, și tare mi-i amar
Să-mi văd în ea ocară vieții.*

Omul este, așadar, în concepția lui Shakespeare o oglindă vie, care reflectă lumea, mersul ei. Oamenii, aceste felurite oglinzi vii, arată lumea ca un teatru catoptric, ca un mecanism complex, mișcându-se în fond după chipul și asemănarea ei. Fiecare timp își are oglinda lui, propriul „simbol al viziunii nealterate a lucrurilor” (Baltrušaitis). În vremea regelui Lear, bunăoară, ceea ce înfățișează această „hieroglifă a adevărului” (Mirami), în contrast cu cea a falsității, este zguduitor. Gloucester, orb, condus de Edgar, fiul său „nebun”, o spune:

*Aceasta-i boala timpului: nebunii
Călduzesc pe orbi.*

Iar mai apoi, imaginea reflectată de Gloucester și „regeasca oglindă” a lui Lear sunt și mai edificatoare (Actul IV, scena 6):

LEAR

Citește.

GLOUCESTER

Cum? Cu goalele-mi orbite?

LEAR

Oho, chiar atât de bine semănăm? (...) Dar mersul lumii cum îl vezi?

GLOUCESTER

Îl ghicesc.

LEAR

Ce, ești nebun? Să vezi mersul lumii pe ghicite? Privește-l cu urechile.

Și mai încolo:

LEAR

*Atârnă-ți ochi de sticlă, precum fac
Scârboșii sfetnici, vrând astfel să pară
Că văd mai clar ca tine. (...)
De vrei să-mi plângi destinul, ia-mi tu ochii.*

Edgar însuși e *raisonneur*-ul scenei, oglinda care reflectă cel mai realist această situație ieșită din comun:

Ce întâmplare!

*Nicicând n-aș fi crezut-o, povestită;
Dar este-așa. Și inima mi-e frântă.*

Iar despre purtarea lui Lear, el zice:

*Ce-amestec de bun simț și alurare:
Cât cuget clar în nebunia lui.*

Deci iată o poveste adevărată, o întâmplare incredibilă și totuși atât de veridică, o lume nebună, nebună, dar cu oameni cu judecată, cu regi nebuni, având însă cuget clar! Piesa, cu mijloacele povestirii, reflectă, așadar, în chip realist, dar ca într-un complex teatru catoptric, „*înfățișarea și tiparul*” unei epoci. Edgar este „oglindea” ei centrală, expresia Eului profund, cel care reflectă dialectica lucrurilor sau, în orice caz, care face ca „*incredibila poveste*” să fie totuși marcat realistă, să nu întreacă deci „*măsura lucrurilor firești*”. Căci firesc este ca într-o lume nebună, un nebun să aibă cuget clar, s-o poată astfel judeca și înțelege în nebunia ei reală. Câtă luciditate în aceste cuvinte memorabile ale lui Lear, de parcă ar fi spuse în terminologia mitologiei geto-dace:

*Noi când ne naștem plângem că intrăm
Pe-această mare scenă de bufoni!*

Lear vede lumea, așadar, sau măcar epoca lui, ca pe o *mare scenă de bufoni*. Ducele din Cum vă place poate observa din nou că „*în nemărginitul teatru-al lumii/ Se joacă întâmplări mai dureroase/ Decât pe scena noastră*”. Dacă este adevărat că „*Lumea-ntreagă/ E-o scenă și toți oamenii-s actori*”, unde un om ca Lear ajunge „*bufonul soartei*”, cum însuși o spune, atunci Shakespeare a reflectat în teatrul său fără egal, de natură catoptrică, epoca în care a trăit, ca pe o verigă din marele lanț al istoriei, a fost Oglinda ei cea mai de seamă.

Pe de altă parte însă, după cum spune Prospero, „*scena aceasta e închipuită*”, iar „*actorii*” sunt duhuri; „*plămadă suntem precum cea din care-s făcute visele*”, cum crede și Puck. Ca umbra pe care o privește Richard la picioarele sale. Și totuși, în acest amalgam, în acest amestec maeutic dintre realitate și ficțiune, unde în „*nemărginitul teatru-al lumii*” oamenii sunt pe rând oglinzi vii, actori, umbre călătoare sau visuri, Shakespeare a știut să țină măsura dreaptă, înțelegând că teatrul, dintru începuturi, a avut și trebuie să aibă un scop profund realist, realismul identificându-se cu măsura, conform modului său specific de reflectare a realității, de oglindire veridică a ei. Cheia acestei concepții este tot scena lui Hamlet cu actorii, cum am văzut. După Shakespeare, prin glasul lui Hamlet...

...tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost, dintru-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-l arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip, iar vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor.

Infraestetica lui Shakespeare ne conduce pas cu pas la această concepție realistă despre teatru. Dacă Prospero gândește ca Puck, pare firesc, măsura este respectată, concepția unor astfel de *raisonneur*-i despre teatru fiind expresia fidelă a personajelor respective și a rolurilor pe care ele le joacă în piese cu un profund caracter realist, dar cu o aură feerică, de basm și vrajă. Dar însuși Prospero „destramă vrăjile“, iar spectatorul știe că ele au fost „chemate“, că s-a apelat la „serviciul“ lor numai ca să fie pedepsiți niște vinovați, să se atingă astfel un scop pozitiv, profund etic. Acest sens, deci, triumfă în lupta celor două funcții antitetice ale Oglinzii.

În ceea ce-l privește pe Puck, de pildă, spectatorul nu poate avea decât deplină îngăduință, căci el a primit „lecții“ de la un estetician al artei precum Theseu. Întâmplările de vis, ireale, au în Theseu un tălmăci lucid. El opune „*basmelor străvechi cu zâne*“, în care nu crede, ca și Hamlet în prevestiri, concepția sa realistă, dreapta judecată. El este un teoretician care înțelege arta și pe poet, ca și pe lunatic și pe îndrăgostit. Theseu este stăpân pe infraestetica creației, pe când Hipolita, ca „elevă“ a lui, se dovedește a fi un bun observator, intuind că la baza „*meșteșugului închipuirii*“ trebuie să existe întotdeauna un „*dram de adevăr*“. Dar să le dăm cuvântul (Actul V, scena 1):

HIPOLITA

*Ciudate lucruri, dragul meu Theseu,
Istorsit-au tinerii aceștia.*

THESEU

*Dar nu știu cât or fi de-adevărate,
Nu cred în basmele străvechi cu zâne:
Că doar îndrăgostiții și nebunii,
Cu mințile mereu înflorăbântate,*

*Văd năluciri pe care nicidecum
 Nu le-nțelege dreapta judecată.
 Lunatecul, poetu'-ndrăgostitul,
 Sunt întruparea-nchipulrii goale.
 Zărește unul demoni fără număr,
 Căși iadul însuși n-ar putea cuprinde;
 Acesta e nebunul. Celălalt,
 Îndrăgostitul mistuit de dor,
 Pe fruntea arăpoalcei deslușește
 Întreaga frumusețe a Helenei.
 Poetu',-n minunata lui beție,
 Pământ și cer curpinde-ntr-o privire,
 Și-acelor lucruri veșnic neștiute,
 Cu pana le dă trup și-nșășiare;
 Nălucii plămădite din văzduh,
 El poate să îi dea sălaș și nume.
 Acesta-i meșteșugu-nchipuirii:
 Cumva dacă scornește-o bucurie,
 Ea naște și un sol care s-o poarte.
 Sau, dacă-n beznă spaima se năzare,
 Tușișurile le preface-n fiare.*

HIPOLITA

*Dar ce spun ei că au pățit az-noapte,
 Și preschimbarea cugetelor lor
 Nu par a fi deșarte-nchipuiri,
 Mărturisind un dram de adevăr,
 Ciudat, ce-i drept, ciudat din cale-afară.*

Așadar, poetul dă materialitate artistică nălucirilor, visului; orice îi scornește închipuirea însă, nu este născocire decât atunci când prinde chip, când ia contur concret, când „naște și un sol care s-o poarte”, adică un mijloc artistic sau altul, această mijlocire depinzând în exclusivitate de felul născocirii: unui conținut închipuit (determinat), corespunzându-i un mijloc, o formă determinată. „Deșartele închipuiri” nu vor prinde niciodată chip artistic, structură poetică, cu valoare

comunicativă. Orice veritabilă creație trebuie să „mărturisească un dram de adevăr”. Și orice închipuire, care nu este deșartă, naște deci și un sol care s-o poarte (un *ce* impune un anume *cum*, fiindcă are la bază un dram de adevăr).

Numai că Shakespeare, în plăsmuirile sale, nu se identifică cu acest punct de vedere decât în parte, ca un creator total ce este. Adică el nu ia ca „model” al plăsmuirilor sale „închipuirea”; pura fantazare, jocul gratuit al minții, deși acolo unde apare mai ales dragostea, apar și lunatecii și poezii, iar închipuirea sa poetică pare să nu aibă margini. Dar astfel de momente, numeroase, desigur, sunt ca un joc în Joc, în marele joc întru ceva. În teatrul lui Shakespeare, într-adevăr, nu există iubire fără poezie, nu se află îndrăgostit care să nu fie chinuit de demonii inspirației poetice. Însă obiectului său artistic, „dragostea”, Shakespeare i-a găsit un sol pe potrivă care să-l exprime concret, *patima stihului*. E limpede că Shakespeare parodiază această „modă”, de a-ți cânta iubita și de a o cuceri prin vers, dar în același timp o și prezintă ca pe o realitate etern-umană, o constantă în relațiile dintre îndrăgostiți. Parodiind moda de a face versuri, mai exact, de a face *declarații de dragoste în versuri*, Shakespeare face adeseori poezie veritabilă; pomind de la acest pretext, el face poezie de dragoste modernă, făcând din antipoezie o formulă și un tipar al Frumosului (cum aveau să compună mai târziu un Apollinaire, Prévert etc).

Astfel, în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, când se deconspiră mascarada declarațiilor de dragoste prin versuri (de către cele patru femei deghizate în moscoviți), Berowne, la început dușmanul de moarte al femeilor, apoi pătimaș îndrăgostit, ajunge să se jure (Actul V, scena 2) că...

... în versuri șchioape n-am să caut,
Mascăt, iubitei dorul să-mi declar.
Taftaua frazei, vorba de mătase,
Hiperbole de pluș, ghiers cu lipici,
Ca muștele de vară, verzi, lucioase,
Sclipeau frumos, pe trup lăsând bășici.
Azi le reneg!

Femeile au complotat:

*Aflând ce-avem de gând, ne-ați dejucat,
Și-ați răs de noi cum răzi când vezi trozii.*

Berowne înțelege deci păcăleala. Înțelege că jocul le-a fost dejucat. Dragostea e un fel de joc de-a Jocul, o continuă *commedia dell'arte*. Dar numai atunci când o confundăm cu jocurile de curte, cu plăcerea gratuită, cu promenada clovnească, cu jocul în Joc, cu spectacolul în spectacol, cu divertismentul, definit de bombasticul cavalier Armando, „spectacol grațios, fie tablou vibrant, fie pantomimă, fie paradă grotescă, fie, în sfârșit, foc de artificii”.

Desigur, spectacolul de curte, care se aseamănă cu iubirea de curte și cu versurile de curte, e o joacă grațioasă, un foc de artificii, o „plăcută pierdere de vreme”, cum spune Holofernes, și el un Vatel al epocii, despre „spectacolul” ce trebuie să-l prezinte principilor:

...e vorba de un divertisment la modă, de o plăcută pierdere de vreme....

Toate acestea sunt valabile deci când este vorba de jocul în sine, de jocul din Joc. Dimpotrivă, când este vorba de jocul *întru ceva*, nu se mai ia ca „model” meșteșugul închipuirii, patimile și nălucile ce-i chinuiesc deopotrivă pe poeți și pe îndrăgostiți, încât ni-i arată ca scoși din minți, mascându-se și prostindu-se. Jocul *întru ceva* începe întotdeauna printr-o dejucare a jocului inițial. Am văzut că pentru Berowne dejucarea e ca o trezire la realitate: sinceritatea, dialogul deschis, mărturisirile făcute de-a dreptul sunt mai de preț și au mai mare sorți de izbândă decât orice „trucaj” în fața iubirii.

În această piesă, de altfel, Shakespeare face o adevărată demonstrație a realismului artei sale. Cei patru eroi care au jurat că nu vor călca *canonul abstenenței*, despre care am mai amintit, jurându-se că vor studia trei ani departe de lume, în Actul IV, scena 3, îl vor călca. Și era firesc. Ei nu știau ceea ce știa Creatorul și anume că jocul este întotdeauna *întru ceva*. El trebuie să pară plăcut ca o poveste, dar să însemne mai mult. Pornind de la pretextul „jurământului”, Shakespeare ne demonstrează de fapt un lucru fundamental: adevărata înțelepciune, adevărata școală și academie, adevăratele studii sunt viața, cunoașterea

omului prin iubire. Experiența vieții și, *în nuce*, a iubirii, experiența de viață și de dragoste constituie cea mai înaltă academie. Estetica și știința sunt parte din noi, cum spune același Berowne (actul IV, scena 3):

*Din ochii fetelor am învățat
Că ei sunt singura academie
În care arde focul prometeic. (...)
Căci unde dacă nu în ochii limpezi
Poți frumusețea să o deslușești?
Știința-i parte a făpturii noastre,
De noi nu se desparte, deci, nicicând. (...)
Uita-vom jurământul, de noi să ne-amintim,
De nu vrem să ne pierdem noi înșine, păstrându-l.*

Shakespeare știe întotdeauna, la momentul potrivit, să dejoace orice joc care pare a aluneca în gratuit și este soră cu închipuirile deșarte. Oricând știe să-i țină lumii oglinda în față. Dejucarea este ca o hieroglifă a adevărului sau oglinda orbitoare a gândului ce te trezește la realitate din plin vis și amăgire. Sau, pirandellian spus, știința iluziei împotriva iluziei științei!... Fără un dram de adevăr orice poveste este deșertăciune. Dar tot atât de adevărat este că numai știind să povestești, știind să depeni faptele, ajungi la adevăr. Adevărul nu este numai capătul poveștii, ci și drumul care duce la el. Abia atunci poți afirma că **Totu-i bine când sfârșește bine** sau cum spune Regele (actul V, scena 3):

*De-a fir-a-păr povestea, depănându-mi,
S-o lumina, prin adevăr, și gându-mi.*

„Povestea” este aici un mijloc logic de cunoaștere a sinelui, o introspecție, prin depănarea antitetică, amănunțită, a verigilor adevărului, a însăși capacității reflexive a omului. Shakespeare se folosește de poveste ca de un liant ideal pe care să se miște faptele selectate de el. Căci faptele sunt selectate, cum am văzut, și ele urmează logica istoriei, a vieții în mișcare. Odată ele selectate, totul se desfășoară firesc, căci Shakespeare le îmbracă în straiul povestirii, straiul cel mai potrivit pentru a depăna drumul adevărului, pentru a țese cea mai potrivită măsură

care trebuie comunicată spectatorului. Din prologul piesei *Troilus și Cresida*, după ce Shakespeare ne povestește, pe scurt, despre vrajba care a iscat războiul trolan, aflăm:

*Iară eu, Prologul,
Deși-narmat, nu am venit să apăr
Nici până de-autor, nici glas de-actor.
Mi-am pus doar stralul povestirii noastre,
Spre-a vă vesti, dragi spectatori, că plesu,
Lăsând în urma ei, pornirea certel,
Începe din mijloc, apoi se țese
Precum îi șade bine unei plese.
De v-o plăcea sau nu, s-o spuneți voi;
Bine-i sau rău, așa e la război.*

Tonul pe care îl ia Shakespeare în dialogurile sale cu spectatorii este unul prietenesc, foarte comunicativ, deschis și sincer, ca al unui Povestitor înainte de a începe Inițierea sau după ce și-a pus ultimul cuvânt, ca în Epilogul piesei *Totu-i bine când sfârșește bine*:

*Cortina cade, regele cerșește.
E totul bine, bine când sfârșește.
De ne-aclamați, noi vă vom răsplăti
Plăcându-vă mai mult din zi în zi.
La voi îngăduință vrem s-aflăm:
Mâini să ne-ntindeți, inimi să vă dăm.*

Acest continuu dialog cu spectatorii, care face parte intrinsecă din construcția piesei, trădează clar infraestetica oglindirii shakespeariene: teatrul e o întâmplare în prezența spectatorului, o trăire reciprocă. Secretul teatrului shakespearian constă în „cârligele” permanente cu care îl agață pe spectator. Teatrul este mai degrabă al celui care primește, decât al celui care dă. Avem aici și o altă urmă infraestetică importantă: nivelul cultural al spectatorilor cerea un astfel de teatru educativ, prin care se făcea inițierea în tainele convențiilor teatrale, uneori prea îndrăznețe, derutante. De aceea, Shakespeare îi

tratează pe spectatorii ca pe niște copii și caută prin toate mijloacele ceremoniale să-i atragă, să-i câștige de partea poveștii care se reprezintă. Spectacolul cade dacă spectatorii sunt scăpați din mână. Iată de ce, la tot pasul, întâlnim, în textul pieselor, diferite forme de dialog cu spectatorul. Această componentă a oralității validează realismul teatrului shakespearean. Când Hamlet este anunțat că au sosit actorii, el spune:

Însoțitorii bunei primiri sunt politețea și ceremonia.

Astfel îi primește și Shakespeare pe spectatori, tot astfel își ia „noapte bună” de la ei: el dovedește prin acest gest ceremonios că arta sa este un mesager al prieteniei, care presupune, bineînțeles, un „har” al respectului reciproc: după „faptă și răsplată”, măsură pentru măsură adică, la „gând voitor de bine” și la îngăduință, silință și mult adevăr, cât și promisiunea – ținută întotdeauna – de piese mult mai frumoase. Ceremonialul e foarte bine „jucat” de Puck:

*Oameni buni, nu ne-osândiți:
Îngăduitori să fiți,
Că vom drege altădat'
Tot ce-acuma am stricat.
Și eu, Puck, cinstit vă spun:
Dacă am scăpat acum
De sudălmă, fluierături,
Voi aduce, uite, jur,
Altceva mult mai frumos.
Și Puck nu-i un mincinos...
Tuturora, noapte bună;
Dați-mi toți câte o mână
Și prietenii buni vom fi...
Într-o altă bună zi,
Voi plăti cum se cuvine
Gândul voitor de bine.*

Realismul artei shakespeareiene are în centrul lui acest sentiment profund uman de ceremonie. Oamenii sunt buni, oamenii sunt copii, iar

arta trebuie să le fie cel mai sincer prieten. Acest mesaj se degajă din toți „porii” infraesteticii lui Shakespeare. Aceasta este baza pe care se face *oglundirea*. Acest lucru trebuie să-l înțeleagă înainte de toate spectatorii. Fără această condiție determinantă, scopul teatrului nu poate fi atins, oricât de bine știe Creatorul să-i țină lumii oglinda în fața. În afara comunicării, arta moare, nu există. Sau este o mostră de muzeu. Iar comunicarea nu poate prinde viață decât în cadrul Inițierii.

Neinițiatul va lua întotdeauna arta precum porumbeii strugurii pictați ai lui Zeuxis. Shakespeare nu poate fi înțeles, dacă nu i se pătrunde mecanismul infraesteticii sale sau, cu alte cuvinte, realismul artei lui. Nu trebuie să se supere nimeni dacă teatrul, după Hamlet, alias Shakespeare, este ca „*icrele negre pentru gloată*”. Se simte „jignit” numai acela care nu înțelege „jocul secund”: spunându-i-se aceasta și arătându-i-se apoi ce înseamnă o piesă minunată, spectatorul e de-a dreptul inițiat în arta poeziei teatrale (clasice). Să-l auzim pe însuși autorul ei, adică pe Hamlet, cel mai mare teoretician și practician, deopotrivă, pe care l-a avut istoria teatrului mondial (Actul II, scena 2):

Te-am auzit recitându-mi într-un rând o tiradă care n-a mai fost jucată: sau, dacă a fost, nu mai mult decât o dată; pentru că plesa, după câte-mi amintesc, nu a plăcut mulțimii; era ca icrele negre pentru gloată: dar era – după părerea mea și altora a căror judecată în asemenea lucruri o întărea din plin pe a mea – era o piesă minunată, bine alcătuită scenă cu scenă, scrisă cu simțul măsurii și cu pricepere. Îmi amintesc cum spunea unul că stihurile nu au în ele mășcări care să facă miezul pipărat, nici întorsături de frază care să-l învinovățească pe autor de pedanterie; ci o numea o treabă cinstită, pe cât de sănătoasă pe atât de plăcută, cu mult mai multă prestață decât finețuri.

Și tot în aceeași scenă, în celebrul moment al nebuniei truate a lui Hamlet în fața lui Polonius, aflăm și alte judecăți de valoare asupra artei, asupra principiilor ei morale, respectiv despre ceea ce este cinstit sau nu să „*așterni pe hârtie*”:

POLONIUS

Ce citești altele?

HAMLET

Vorbe, vorbe, vorbe.

POLONIUS

Care-i povestea, alteță?

HAMLET

Între cine și cine?

POLONIUS

Voi să zic despre ce e vorba acolo în carte, alteță?

HAMLET

Bârfeli, domnul meu: căci pehlivanul ăsta de satiric, zice aici că bătrânii au barba căruntă, că obrații le sunt zbârciți, că din ochi li se scurge ambră vâscoasă și clei de prun, că au o îmbelșugată lipsă de judecată, dimpreună cu balamale slăbănoage; lucruri pe care, domnul meu, deși le cred cu toată puterea și strășnicia, totuși socot că nu e cinstit să le așterni așa pe hârtie; căci însuși domnia-ta, domnul meu, ai ajunge de o vârstă cu mine dacă, precum racul, ai putea merge de-a-ndăratelea.

POLONIUS

(aparte)

O fi asta scrânteală, dar e cu socoteală. N-ai vrea să ieși din aerul acesta, alteță?

HAMLET

Intrând în mormânt?

POLONIUS

Într-adevăr, asta înseamnă să ieși din aerul acesta. (Aparte) Ce pline de tâlc îi sunt răspunsurile câteodată! Nebunia brodește adeseori câte una pe care judecata și mintea sănătoasă nu le pot naște cu atâta spor.

Avem aici, în aceste fragmente mai sus citate, două moduri de reflectare infraestetică a judecăților de valoare asupra artei. Cum trebuie să fie arta, cum trebuie să fie o piesă minunată, o „*treabă cinstită, pe cât de sănătoasă pe atât de plăcută*“, spectatorul înțelege explicit din primul citat. În perceperea celui de al doilea însă, el trebuie să aibă un plus de inițiere. Polonius îi pune lui Hamlet întrebări ca un neinițiat, ca unul total neinstruit, dovadă că el vrea învețe alfabetul, să știe „*care-i povestea*“, „*despre ce e vorba în cartea aceea*“, să i se relateze adică subiectul. Hamlet însă definește arta în două cuvinte: „*Între cine și cine*“, deci prin *conflict*. Apoi răspunsurile lui Hamlet sunt *pline de tâlc*, sunt cu *socoteală*, pentru că, în prefăcătoria lui, el este mai mult decât lucid și are mintea și judecata sănătoase; este un dedublat pozitiv. Hamlet își joacă nebunia, or dedublarea aceasta creatoare cere mult talent, multă rațiune, plus de inteligență și subtilitate psihologică. Spectatorul știe că nebunia lui Hamlet este trucață, după cum în primul fragment citat era „*el însuși*“.

Aceste granițe, spectatorul se cuvine să le perceapă. În felul acesta, el va înțelege că, deși Hamlet – vorbind despre „*bârfelile*“ din cartea pe care o citește – îi face *portretul* lui Polonius, substituindu-se astfel autorului satiric, totuși consideră că nu-i cinstit „*să le așterni așa pe hârtie*“! Avem aici o urmă infraestetică prețioasă, care privește arta calomniei. Hamlet îl descrie deci pe Polonius indirect, îi face portretul răsturnând convențiile, trucând jocul, deși sensul e același. Shakespeare vrea, așadar, să ne spună că artistul nu trebuie să fotocopieze realitatea ca Zeuxis. Reiese de aici refuzul de a imita naturalist lucrurile, de a reproduce mecanic viața, de a descrie ca o mașină oamenii, de a-i fotografia așa cum sunt, refuzul mai ales de a le sublinia naturalist urâteniile: să nu le așterni *asa* pe hârtie, *întocmai* cum sunt! Procedând în felul acesta, printr-un „*asa*“ trucat, spunând cum nu trebuie făcut, Shakespeare acționează ca un mare cineast realist, creându-i lui Polonius un portret „*în mișcare*“. Sau alt exemplu. În *Cymbeline*, după ce, prin șiretlic, a pătruns în camera Imogenei, Ioachimo descrie pânzele văzute astfel (Actul II, scena 4):

*Diana fără de prihană intră
În baie. N-am văzut mai vil icoane;*

*Artistul depăși natura, făurind
Portrete care o și-ntrec, deși
n-au suflul vieții, nici mișcarea ei.*

Artistul trebuie să țină lumii oglinda în față, dar nu într-un fel care s-o „depășească” prin arta imitării mecanice, printr-o măiestrie tehnică în stare s-o asemene cu o icoană „vie”, ci s-o oglindească, reflecte sau zugrăvească creator, să concureze dacă poate natura în ceea ce are ea mai esențial: *suflul vieții și mișcarea ei. Năzuința artei este să fie mai vie decât viața.* O spune Shakespeare în *Timon din Atena*, referindu-se la pictură, atunci când Pictorul îi arată Poetului tabloul pe care l-a făcut pentru Timon (Actul I, scena 1):

POETUL

*E ne-ntrecut! Ce farmec
Răzbate din portret! Ce agerime
Lucește-n ochi! Bogata-nchipuire
Cum flutură pe buze! Gestul, mut,
Ai zice că vorbește!*

PICTORUL

*Am căutat să zugrăvească viața.
Această trăsătură-ți place?*

POETUL

Cred

*Că-ntrece firea. Năzuința artei
E, în culori, mai vie decât viața.*

În multe locuri, Shakespeare ne face un adevărat spectacol de interferență a artelor, demonstrându-se că este un mare cunoscător al limbajelor artistice, pe care le adună în teatrul său, care se prezintă ca o artă de sinteză, ca o *artă integrală*, cum ar zice avangardiștii români din secolul XX. Și observăm că Shakespeare le acordă muzicii și picturii un loc mai înalt decât poeziei, decât cuvântului. Chiar în aceeași scenă, ceea ce Poetului i se pare neobișnuit, din cale-afară, greu de materializat cu meșteșugul închipuirii lui, Pictorul i se pare „*Așa și-așa*”; sau:

*E-atât de obișnuit!
Pot să-ți arăt o mie de tablouri
Ce zugrăvesc mai viu decât cuvântul
A soartei vremuri.*

Realismul artei lui Shakespeare stă mai ales în faptul că el cunoaște ca nimeni altul posibilitățile cuvântului și, în general, ale artei; știe că sunt limitate. Mai mult chiar, Shakespeare știe că realitatea e mai vie, mai spontană, mai complexă, mai surprinzătoare decât închipuirea Artistului, că Natura deseori întrece în artă Visul. Ne-o spune în **Antoni** și **Cleopatra**. Dacă un om ca Antoniu a existat cândva, atunci Visul Cleopatrei pare depășit și, oricât și l-ar închipui ea, nu poate să-i dea viața pe care i-a dat-o Natura, înainte deci de a-l lua la sânul ei. Căci zice Cleopatra (Actul V, scena 2):

*Natura n-are
În atelierul ei nici materiale
Și nici atâtea forme stranii, astfel
Încât să poată cu închipuirea
Să se întrecă; însă un Antoniu
Putându-se să se lvească este
Dovadă bună că închipuirea
A fost învinsă și că prin lucrarea-i
Natura a înfrânt în artă visul*

Procedând în acest chip realist, prin definiții adică, Shakespeare depășește Natura: nu imitând-o, ci reflectând-o, nu prin copiere, ci prin oglindire rațională, prin spirit! Este ceea ce numim de regulă *transfigurare*. De altfel, Artistul nu trebuie să oglindească natura, ci să se spună precum Pictorul despre tabloul său:

Am căutat să zugrăvesc viața.

Ceea ce este cu totul altceva. Adică să observe nemărginitul teatru al lumii. „Lumea e o scenă” este mai mult decât o metaforă sau o convenție spectaculară, este o *viziune* despre lume. Nu poți să *observi*

viața, lumea în mișcare (iată obiectul artei, al teatrului, nu natural!) și să-ți materializezi artistic observațiile decât având un sistem de gândire, o concepție de viață și respectiv un program estetic.

Artistul nu poate concura suflul vieții și mișcarea ei decât printr-o închipuire organizată, printr-o cunoaștere profundă a mecanismului subiect-obiect. „Natura“ poate fi depășită pentru că Artistul nu o zugrăvește în toată amploarea ei, în toată desfășurarea-i complexă, în toată fenomenalitatea ei, ce nici „cu gândul n-o poți cuprinde“, ci o zugrăvește în *esența* ei, prin reflectarea selectivă a faptelor. Artă poate astfel să cuprindă într-un ceas un veac întreg, într-o clipă o idee cât lumea de veșnică, cum sugerează un alt mare personaj-teoretician, Theseu:

*Aș vrea să știu acum ce măști, ce jocuri
Vor umple veacu-acesta de trei ceasuri
Ce ne desparte cina de culcare.*

Prin convențiile ei, măști, jocuri, povești, artă poate crea, mai ales atunci când are în centrul ei Omul, o imagine catoptrică a lumii, adică o imagine mai vie, mai realistă decât ne-o poate da istoria și chiar știința, fapt recunoscut încă de Aristotel. Rostul teatrului, al artei, este să țină lumii oglinda în față, dar nu Lumii însăși, în ansamblul ei. Lumea are mii de lumi, mii de scene. Fiecare piesă a lui Shakespeare este o mică lume, una din scenele Lumii, dar care reușește, ca într-o ciudată oglindă, să reflecte – prin știința iluziei – lumea întreagă.

„Oglinda“ aceasta înseamnă știința de a reflecta universalul prin particular. Este o oglindă neobișnuită, cu mii de obiective, microscopice și telescopice, cu mii de celulare și hard-uri, unele neimaginate încă de Bill Gates, cu o putere mai mare decât Software-ul lui, o „oglină“ cu adevărat demiurgică, mînuită de un mare gânditor, filosof, savant, istoric, lingvist, filolog, estetician, poliglot, sociolog, botanist, moralist, critic, istoric al artei, meseriaș, om de lume, cărturar, profesor, enciclopedist, spirit renașcentist, poet și dramaturg, dar mai ales un mare cunoscător al oamenilor, fie ei de rând sau regi. O mică, abisală Oglindă, în care poți privi la nesfârșit lumea cu minunățiile și ororile ei. Dar îi poți desluși și sensul, și rosturile. Nu este năzuință în această artă să nu fie legată de înțelegerea lumii, a vieții, să nu fie deci pusă în slujba oamenilor.

Mecanismul teatrului shakespearean, în înțelesul infraesteticii lui, este strâns legat de mecanismul naturii, al lucrurilor, dar mai ales de dinamica „actorilor” acestei lumi, în devenirea ei neîntreruptă. El a creat o lume profund realistă pentru că a înțeles mecanismul viu al istoriei, acest complex spectacol cu legi infinite, pentru că a înțeles ca nimeni altul Omul, relațiile interumane, viața, sensul lucrurilor pe acest pământ. Concepția lui Shakespeare despre artă, despre teatru, este concepția lui despre om, prietenul înțelept al „ceremoniilor” sale:

*O, de m-ar duce-o muză de văpaie
În cerul luminos al poeziei,
Teatrul un regat, actorii prinți
Și regi măreață scenă s-o privească!*

Notă

Sursele traducerilor, în ordinea citatelor:

Visul unei nopți de vară, trad. Dan Grigorescu, în vol. W. Shakespeare, **Teatru**, ELU, București, 1964

Macbeth, trad. Ion Vineanu, în **Teatru**, op. cit.

Henric al VI-lea, trad. Barbu Solacolu, în Shakespeare, **Opere**, vol. 6, ESPLA, București, 1958

Furtuna, trad. Leon Levițchi, în **Teatru**, op. cit.

Othello, trad. Ion Vineanu, în **Teatru**, op. cit.

Hamlet, trad. Leon Levițchi și Dan Duțescu, în **Teatru**, op. cit.

Iuliu Cezar, trad. Tudor Vianu, în Shakespeare, **Opere**, vol. 2, ESPLA, București, 1955

Richard al III-lea, trad. Dan Duțescu, în **Teatru**, op. cit.

Antoni și Cleopatra, trad. Tudor Vianu, în **Teatru**, op. cit.

Regele Lear, trad. Mihnea Gheorghiu, în **Teatru**, op. cit.

Timon din Atena, trad. Dan Duțescu și Leon Levițchi, în **Teatru**, op. cit.

Cum vă place, trad. Virgil Teodorescu, în **Teatru**, op. cit.

Poveste de iarnă, trad. Ion Vineanu, în Shakespeare, **Opere**, vol. 11, ELU, București, 1963

Henric al V-lea, trad. Ion Vineanu, în **Teatru**, op. cit.

Romeo și Julieta, trad. Virgil Teodorescu, în **Teatru**, op. cit.

Henric al VIII-lea, trad. Dan Grigorescu, în **Opere**, vol. 11, op. cit.

Zadarnicele chinuri ale dragostei, trad. Ion Frunzetti și Dan Grigorescu, în Shakespeare, **Opere**, vol. 3, ESPLA, București, 1956

Mult zgomot pentru nimic, trad. Leon Levițchi, în **Opere**, vol. 3, op. cit.

Totu-i bine când sfârșește bine, trad. Ion Frunzetti, în Shakespeare, **Opere**, vol. 8, ESPLA, București, 1960

Troilus și Cresida, trad. Leon Levițchi, în **Opere**, vol. 8, op. cit.

Cymbeline, trad. N. Argintescu-Amza, în **Opere**, vol. 11, op. cit.

Richard al II-lea, trad. Mihnea Gheorghiu, în **Opere**, vol. 2, op. cit.

EMINESCU

Infraestetica

Experiența dramaturgului

Dacă opera lui Eminescu stă sub tensiunea unui raport de recesivitate între termenii centrali *speranță-desperare*, cu derivații lor, *optimism-pesimism*, *a fi – a nu fi*, *bine-rău*, *trecut-prezent*, *viață-moarte*, *înger-demon*, *muritor-nemuritor*, *ființă-umbră*, *suflet-natură*, *om de rând-geniu*, *rațiune-instinct*, *românesc-neromânesc*, *morală-artă*, *adevăr-minciună*, *facere-desfacere*, *cosmogonie-eschatologie*, *somn-trezie*, *vis-realitate*, *muncă-sărăcie*, *materie-spirit*, *iubire-păcat*, *fericire-suferință* etc., acest lucru se datorează, indiscutabil, într-o măsură definitorie, experienței dramaturgului, activității teatrale a lui Eminescu.

Această activitate acoperă aproape întreaga sa existență, începând cu anii de gimnaziu de la Cernăuți, când pe la 10-11 ani, în odaia din podul casei antreprenorului de birji Nicolae Țirțec, unde locuia, juca teatru cu un coleg – farse de August von Kotzebue, și până în 1888, când, într-o zi frumoasă de toamnă, a mers, împreună cu Nicolae Petrașcu, unul din mulții săi biografi, la Maiorescu acasă, unde se ținea cenaclul Junimii, și a citit „*cu vocea sa limpede*“, spre minunarea asistenței („*În ochii d-nei Maiorescu, scrie N. Petrașcu, văzui o lacrimă; părea că asistăm la reînvierea unei ființe scumpe tuturor și ne priveam mișcați unii pe alții*“), piesa *Laïs*, o traducere după *Le joueur de flûte* de Emile Augier, la care trucidase mult în acel an.

Este aproape imposibil să înțelegem cu adevărat creația lui Eminescu dacă nu ținem seama că la temelia genezei ei se află experiența

mori, de pildă, își au geneza în opera dramatică și câte poezii postume s-au „descoperit” în ea. Iată de ce cunoașterea teatrului lui Eminescu constituie „piatra de încercare” a înțelegerii întregii sale creații, a poeziilor postume îndeosebi, dar și a relevării, dintr-un alt unghi, al antumelor, a înțelegerii poeziei și a publicisticii sale, încărcate de sugestii și urme ale experienței teatrale.

Așa cum arăta Ibrăileanu, teatrul, dramaticul, constituie treapta cea mai înaltă de împlinire a vocației unui creator. Iar din punctul nostru de vedere, *dramaticul este expresia concentrată a speranței*, a revelării ei în urma conflictului dintre optimismul înnăscut al ființei și pesimismul dobândit al existenței, dintre termenii ecuației de recesivitate menționați. Rezultatul acestei lupte dintre „interior” și „exterior” este creația, Opera. Ea este însăși confirmarea sensului pozitiv al lumii, ea afirmă viața și nu în ultimul rând faptul că ceea ce creează omul nu-i zădărnice, dovadă grija lui Eminescu pentru manuscrisele sale, pentru urmele – în special cele dramatice, nevalorificate de fel în timpul vieții – cu care voia să se înfățișeze în fața eternității.

În ciuda pesimismului dominant, de „împrumut”, din creația lui Eminescu, triumfătoare rămâne, prin mișcarea ei recesivă, așa cum a descris-o filosoful Mircea Florian, speranța, adică factorul consubstanțial ființei umane și care trăiește în operă prin forma ei vie, durabilă! Așa cum existența peste veacuri a piesei **Hamlet** dă răspuns afirmativ îndoiiții shakespeariene: *A fi sau a nu fi*, tot astfel existența unei proze precum **Contrapagină** dă același răspuns optimist, ca o confirmare a vieții, îndoiiții eminesciene: *A mai spera sau a mai despera*. De altfel, însuși Eminescu spune în acest text de tinerețe, scris în perioada când era sufleur de teatru, că *lumea are datoria a mai sta la îndoială*, or atâta timp cât ea mai poate spera sau despera înseamnă că nu-i totul pierdut, că șansa reală de a fi există. Eminescu imaginează aici tocmai conflictul de care vorbeam sub forma unui inedit spectacol existențial, dramatismul rezultând din simpla „caracterizare” a celor doi protagoniști ai „piesei”:

*Cocheta damă: Lumea – are un stabiliment de facto – și
litografte în care fabrică pe flecare zi mil și mil de bilete à la minute,
cum s-ar zice, care au pe-o parte un nume oarecare dictat anume*

de Signora Lume – sub nume însă Monsigneurul culegător de tipografie Destin are insolență a pune ce vrea Domnia-sa, ce-i plesnește prin cap Domniei sale, nu ce i se dictează.

Așa d.e. doamna Lume dictează, Ms. Destin scrie:

*D-nu Petrică Moft
farsor en gros et en detail*

*Costea Urlă
cu minavetul
Tache Caraghiozlăc
comedianț*

*Petrică Compte Moft
om politic*

*Constantin Urlatorianu
poète et grand homme de lettres
Constantin Caraggio
artist dramatique*

Astfel d.e. s-a-ntâmplat ca doamna Lume să dicteze M.E. feuilletoniste ennuyant și d. Destin să scrie: M.E. susfleur de teatru.

Demn de reținut este mai ales faptul că pe reversul acestor bilete sunt scrise lucruri indescifrabile și că valoarea internă a unui bilet nu poate fi cunoscută decât atunci când el iese din circulație, dar că „până la expirare, biletul are dreptul și lumea cealaltă are datoria de a mai sta la îndoială, a mai spera sau a mai despera”.

Acum apare și un al treilea personaj...

...care are pretențiunea că nu se înșală în aprecierea sa. Această individualitate se numește Gura lumii. Diferența caracteristică, specifică și esențială, între Lume și Gura lumii e frapantă:

*lumea în genere e bună, gura lumii rea
lumea e dreaptă, gura lumii nedreaptă
lumea e eternă aceeași, gura lumii pe fiecă zi alta.*

În alt plan, „diferența dintre lume și gura ei e aceea dintre conștiință și vorbă – între fond și formă – între materia eternă și corpul trecător”. Totul ar fi cum ar fi dacă n-ar interveni Ms. Destin:

Se-ntâmplă însă că domnul Destin în loc de-a interpreta dicteul d-nel Lumi în bine, îl interpretează în rău, d.e.:

Lumea	Destin
L. Schubert	L. Schubert
Compozitor de geniu	muritor de foame la Viena
.....
Torquato Tasso	Torquato Tasso
Epic de geniu	Idiot

Așadar, dacă „mașinile din tipografia d-nei Lumi sunt eterne; ele se numesc și legi”, în schimb, „curioasele combinații ale d-lui culegător Destin se numesc: împregiurări”. Este evident acum că „ceea ce dictează doamna Lume e sigur ca fondul și ca absolutul, ceea ce scrie d. Destin e relativ, e forma acelui fond, acelei materii”.

Datele problemei fiind astfel puse, „M. E.” face o adresă către doamna Lume și domnul Public (cum îi mai spune Gurii lumii sau Opiniei publice), prin care le cere un răvaș de drum pentru a cutreiera întinsul lor Imperiu:

Signora sau Signore,

Nu pot și nu voi a nega că Influența ce esersași asupra mea e mare, ba încă nu vă iau meritul de-a declara în gura mare că o bună și poate cea mai bună parte din sufletul meu e opera matală și că, dacă eu sunt rău, cauza e că mata ești rău sau rea, dacă sunt sceptic, cauza e că mata ești sceptică sau sceptic...

Am băgat încă alt rău de samă la mata:

Mata zici că în românește mai tot ce-i scris e rău scris, adică ca și nescris – și ceea ce nu-i scris nu se poate ceti.

Dar cauza ești însăși sau însuși mata.

Reversul: pentru cine nu citește nu se scrie. (...)

Marfa cu care am eu de gând să trec prin imperiul matală e asemenea scrisă. Aș voi nu ca să treacă, ci ca să se treacă. Aș vrea ca să se cumpere, dar n-aș vrea ca să fie vândută sau de vânzare pentru cineva – după uzul obicinuit a cam cerut de la unii și de la alții. În fine, nu cer o carte de trecere, ci mai mult petrecere, și cât se poate mai îndelungată”.

Acest text, care se presupune a fi fost conceput ca o prefață la **Geniu pustiu**, fiind, prin grafie și cerneală, contemporan ca elaborare

cu acest roman, este o adevărată profesiune de credință, trădând nu numai unele procedee artistice pe care Eminescu le va folosi și mai târziu, dar și faptul că viziunea sa despre lume, despre existență, despre *petrecerea* scrisului său vreme cât mai îndelungată prin Imperiul speranței, are un substrat filosofic optimist, fiind susținut de pe pozițiile experienței omului de teatru.

Și, într-adevăr, în acea perioadă (1868-1869) Eminescu era sufleur, copist, actor, întâi în trupa lui Iorgu Caragiale, apoi în aceea a lui Mihail Pascaly (Perpessicius identifică în Constantin Caraggio pe Costache Caragiale, rivalul lui Pascaly), aici începând să traducă din „biblia actorului”, cum era numită cartea *Arta reprezentării dramatice* de Rôtscher, la cererea lui Pascaly, pentru care scrisese și un excelent prolog *Întunericul și Poetul*, înfățișând menirea patriotică a teatrului:

*Să văd trecutu-n viață, să văd româna dramă
Cum din mormânt eroii istoriei îi cheamă.*

Pentru Eminescu a fi patriot înseamnă a iubi trecutul. Acest substrat recesiv primordial se va revărsa ca o magmă incandescentă asupra întregii creații eminesciene, străbătute de la un cap la altul de dramatism, de spirit polemic, de tensiunea creată de lupta dintre eu și lume, dintre esența pozitivă, bună, a omului (el se naște bun, cum va scrie în *Mureșanu* sau *Demonism*), și răul și minciuna care guvernează societatea. Din acest dramatic conflict recesiv, în care viziunea pesimistă, malefică, tinde în unele momente să întunece orizontul, iese învingătoare creația, a cărei substanță pururea vie este ca o speranță nestinsă.

a) Pornirea de a scrie

După ce vom arăta în ce constă bogata și complexa activitate dramatică a lui Eminescu, experiența sa teatrală, acumulată mai ales în primii ani ai formației sale intelectuale și artistice, ne va fi mai ușor să înțelegem de ce pasiunea pentru teatru a lăsat urme de neșters în creația sa, în laboratorul său poetic în special! Și trebuie spus, chiar din capul locului, că tocmai din această pasiune, precum Afrodita din spuma mării, s-a născut *Eminescu*. Deci *pornirea de a scrie* stă sub semnul teatrului.

Iată ce mărturisea în acest sens principalul său biograf, Ștefanelli: „*Sub influența reprezentațiilor trupei Tardini, Eminescu ne spunea că scrie poezii și că a început și o piesă de teatru*“. Era în primăvara lui 1864, „*când, după dispariția din primăvara anului 1863, Eminescu se ivi iarăși în Cernăuți*“, o dată cu trupa Tardini pe care o urmăse din Botoșani, unde dăduse câteva spectacole, oraș care își leagă începutul vieții teatrale de numele lui Costachi Caragiali, cel ce, în anul 1838, venise de la București și, cu o trupă formată aici, a organizat primele reprezentații. Dar dacă spectatorii botoșăneni putuseră aplauda de atunci spectacole românești, cei din Cernăuți o făceau pentru prima dată, căci trupa Tardini-Vlădicescu „*a fost întâiul teatru românesc pe pământul Bucovinei și a avut o deosebit de mare înrăurire asupra dezvoltării vieții și activității românilor din Bucovina*“. La fel cum avea să se întâmple și în timpul celebrului turneu din 1868, când Eminescu a însoțit trupa Pascaly în Ardeal și Banat, și când spectatorii veneau de pretutindeni, de la mari depărtări, să audă pentru prima oară limba românească pe scenă, și aici, la Cernăuți, scrie Ștefanelli, „*venea publicul din toate unghiurile Bucovinei să asiste la reprezentații, iar studenții nu lipseau niciodată de la ele*“.

Ce fel de spectator era Eminescu? „*Eminescu era foarte atent la cele ce se petreceau pe scenă. El sta nemișcat, cu privirea așintită asupra actorilor, ca și când ar fi voit să soarbă toată acțiunea și frumoasele melodii cântate de dâșii, și se supăra grozav dacă careva din colegi îl stîngherea prin întrebări sau observări. Îl supăra mult și aplauzul zgomotos din teatru, pentru că în aceste aplauze se pierdeau multe fraze și melodii ale artiștilor. Pe Eminescu nu l-am văzut aplaudând niciodată, dar acțiunea din piesa reprezentată se oglindea în fața sa și în ochii săi scânteietori. Dacă ieșeam între acte prin coridoarele teatrului, atunci Eminescu fredona melodiile auzite pe scenă sau repeta fraze din piesa reprezentată...*“

Sub asemenea puternice impacturi cu scena, „*când ar fi voit să soarbă toată acțiunea...*“, era firesc ca Eminescu să înceapă să scrie și să dorească să fie asemenea acelor pe care îi admira. Iată ce mărturisește, de altfel, și continuatorul lui Aron Pumnul, Ioan Sbierea, care în timpul turneului trupei Tardini împărțea școlarilor un număr gratuit

de bilete: „Teatrul l-au abătut de la studiile sale gimnaziale, voia și el să fie actor și autor dramatic“.

b) Sub steaua teatrului

Eminescu a început să scrie, deci, piese de teatru din anul 1864. Pe o filă de manuscris figurează, transcris pe curat, poemul *Cine-i?*, purtând ca subtitlu „din drama *Steaua mării*“. Acest poem îl găsim înscris în prima piesă a lui Eminescu ce ni s-a păstrat: *Mira*. Se presupune că frânturi din ceea ce urma să fie drama *Steaua mării*, concepută pe la 1864 sau 1865, au fost înglobate în *Mira*, ca acest poem *Cine-i?*, cântecul ce-l intonează poetul Maio la o masă domnească:

*Norul țipă, marea latră
Marea se zvârcole-n veci
Pin scheletele de piatră
Ce-n natura cea maratră
Stau bătrâne, slabe, seci.
În castelul trist și mare
Ce se-nalță rece, sur,
Cu fantasticul lui mur,
Printre stânci cu poala-n mare
Și cu fruntea-n cer de-azur...*

Drumul de creator al lui Eminescu începe, așadar, sub steaua teatrului. Și tot sub această stea se va continua. Astfel, timp de 5 ani, până în toamna anului 1869, când se înscrie la Universitatea din Viena, el trăiește, cu mici perioade de întrerupere, în atmosfera teatrului:

– însoțește ca sufleur trupa Tardini-Vlădicescu în turneele ei prin Țara Românească și Transilvania, cum susțin Ioan Sbierea, Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi și, pe urmele lor, G. Călinescu și mulți alții, deși nu putem să neglijăm existența unei scrisori a lui Vlădicescu, codirectorul trupei, către Nicolae Petrașcu, în care susține contrariul și anume că „*adolescentul ne-a frecventat spectacolele numai de mulțumire, nu însă ca sufleur, ci ca simplu admirator, și când am părăsit Cernăușii pentru a merge în Transilvania, am trecut iar prin Botoșani și Eminescu au rămas la familie*“;

– călătoria inițiată prin Ardeal, din vara anului 1866, îi prilejuiește
 – după ce ajunge la Alba Iulia și-i face o puternică impresie cetatea și
 celula unde a fost închis Horia – conceperea primului proiect teatral
 îndrăzneț din istoria teatrului românesc, un ciclu dramatic inspirat din
 revoluțiile ardeleni, din care a notat doar titlurile (**Răsunset, Horiadele,**
Iancu, Răzbumarea română, Ariel, Faust, Un Don Juan român,
 care trădează și lecturile adolescentului) și a înălțat numai o coloană
 intitulată chiar Horia:

*Horia pe-un munte falnic stă călare:
 O coroană sură munților se pane (...)
 – Eu am – zise-un tunet – suflet mare, greu,
 Dar mai mare suflet bate-n pieptul său; (...)
 – Nalți suntem noi munții – zise-un vechi Carpat –
 Dar el e mai mare, că ni-i împărat...*

– în octombrie 1866, răpit, se zice, de glasul unei actrițe, Eminescu
 scrie **La o artistă;**

– între timp îl descoperise la Giurgiu – „citind în gura mare pe
 Schiller“ – Iorgu Caragiale, care îl angajează ca sufleur în trupa sa
 „cu 60 de bani pe zi“ (dintre piesele pe care le-a copiat și „suflat“ aici
 s-au păstrat doar trei comedii: **Smeul nopții, Margo contesa, O**
palmă sau voinicos dar fricos);

– în primăvara anului 1868, când, datorită concurenței, trupa lui
 Caragiale se dizolvă, Eminescu trece, tot ca sufleur, la trupa marelui
 actor de la Teatrul cel Mare, Mihail Pascaly, care se pregătea de un
 turneu în Ardeal și Banat, ce se va dovedi triumfal, Eminescu acumulând
 o experiență copleșitoare, ce-l va marca profund ca român și scriitor;

– în toamna anului 1868, face cunoștință cu Ion Luca Caragiale,
 moment pe care acesta îl descrie, în câteva pagini antologice, **În Nirvana;**

– la 16 septembrie 1868, la recomandarea lui Pascaly, este angajat la
 Teatrul Național ca sufleur II și copist cu un salariu lunar de 450 lei vechi;

– din această perioadă datează proiectele: **Ovid în Dacia, Doamna**
Chiajna, Doja, din nou **Horia, Mira, Mihail cel Mare, Genaia,** o epopee
 a Genezei plănuită în 20 de cânturi, apoi o încercare de traducere a comediei
Diplomatul de Eugène Scribe și C. Delavigne, cât mai ales începutul

traducerii acelei „Biblie a actorului“, de care am pomenit – la cererea lui Pascaly – **Arta reprezentării dramatice** de Rötischer;

– joacă rolul Ciobanului în montarea piesei **Răzvan și Vidra** de Hasdeu;

– în 1869, traduce drama **Histrion** de G. Jerwitz, închină actriței Carlotta Patti poezia **La o artistă** și scrie drama originală într-un act **Amor pierdut – Viață pierdută**, inspirându-se din poezia Emmi de Vasile Alecsandri;

– în fine, însoțește trupa Pascaly în turneul din Moldova și Bucovina, iar după reprezentațiile pe care trupa le dă în orașul său natal, bătrânul Eminovici își convinge fiul să rămână acasă, pentru a-l trimite apoi la Viena.

Din aceste turnee, ambele triumfale, Eminescu s-a ales cu o extraordinară lecție patriotică. Teatrul a avut un mare rol în ceea ce privește *unitatea culturală* a românilor, aceasta fiind ideea centrală a politicii lui Eminescu, care va fi și tema primului Congres al studenților români de la Putna, din 1871, organizat la propunerea sa. Evident, această idee s-a născut din contactul nemijlocit cu teatrul. De altfel, ar fi greu de explicat și de înțeles tot elanul patriotic care stă la baza scrierilor sale de tinerețe, tot acel „*naționalism furtunos*“, de care vorbea Călinescu, din perioada prestudențească și studențească, dacă nu l-am interpreta prin prisma experienței sale teatrale.

Astfel, entuziasmul cu care participau spectatorii la reprezentațiile trupei Pascaly era atât de mare încât se transforma în adevărate manifestări ad-hoc naționale. În primul rând, bucuria ardelenilor și bănățenilor provenea din simplul fapt că ei auzeau pentru *prima oară pe scenă limba maternă, limba română*. Era cel mai pur act de pionierat patriotic. La Arad, de pildă, ca și la Timișoara, publicul venise de la distanțe mari ca să-i vadă și să-i asculte pe artiști. Corespondentul de la Arad al gazetei „Familia“, scria: „*Așa văzurăm pe mai mulți din comitatul Zarandului, cari făcură cale de două zile, numai ca să poată auzi cel puțin o dată limba română pe scenă*“.

Sălile erau neîncăpătoare, mulți spectatori rămânând afară. Vâlva cea mare o stârnea reprezentarea dramei naționale **Mihai Viteazul după bătălia de la Călugăreni** de D. Bolintineanu, în care actorii jucau în costumele românești ale epocii, spre admirația de nedescris a spectatorilor. Așa, bunăoară, când Pascaly, care juca rolul lui Mihai Viteazul, apărea

pe scenă, publicul îl aclama minute în șir înainte de a da prima replică și o ținea tot așa, fiecare tiradă fiind însoțită de aclamații îndelungate.

Dar culmea acestor manifestări s-a petrecut la Oravița, în ziua de 30 august 1868. În spatele gării, pe cei 12 membri ai trupei lui Pascaly îi așteptau 12 trăsuri, la cea din frunte fiind înhămați patru cai albi. În această trăsură au luat loc soții Pascaly. Convoiul a pornit spre centrul orașului, pe strada lungă de aproape 7 km. Eminescu, aflat într-una din trăsuri, a rămas de-a dreptul uluit de marele fluviu de oameni, care, îmbrăcați în costume populare, înșirați pe ambele trotuare ale străzii, dansau, cântau, îi aclamau și-i acopereau cu flori pe distinși oaspeți, ei fiind izvorul acestor șiruri de manifestări patriotice fără asemănare, cum teatrul nu avea să mai producă.

Iată, de altfel, legat de acest turneu, o însemnare de jurnal eminescian:

Nu pierd niciodată ocazia de-a lua parte la petrecerile populare. Ca un prieten pasionat al oamenilor (mai ales al poporului, când aceștia se adună în mase, simt că sunt o parte a totalității. E ceva dumnezeiesc în acest sentiment, așa că orice serbare a poporului mi se pare o sărbătorire a sufletului, o rugăciune cucernică. Într-un asemenea moment pare că deschid un mare Plutarch și din fețele cele vesele, dar de-o tristețe ascunsă, din mersul viol sau obosit, din legănarea și din gesturile diferite citesc biografiile unor oameni fără nume; dar nimeni nu va putea înțelege vreodată pe cei renumiți, fără a simți vreodată pe cei necunoscuți.

c) Moftangii antitetici

Ecoul cel mai direct al acestei experiențe teatrale complexe, trăite de Eminescu între anii 1864-1869, îl constituie laboratorul perioadei vieneze, efervescența lui creatoare. Aici se află *in nuce* aproape toate temele literare pe care Eminescu le va dezvolta mai târziu în poezie, proză, teatru sau publicistică. Aici începe o activitate politică revoluționară, cu urmări pentru toată viața, aspect mult speculat de biografi, cum ar fi episodul „polișt” în care Eminescu doarme cu un pistol la cap, de teama „complotiștilor”. Ba chiar unii găsesc în această activitate cauza de mai târziu a morții poetului, care ar fi fost ucis. Vezi amănunte în *Magul călător*. Și tot la Viena Eminescu pune bazele

concepției sale asupra dezvoltării teatrului românesc. Astfel, printre filele manuscrisului 2257 se află și ciorna unei scrisori pe care voia s-o trimită revistei „Familia”, o adevărată profesiune de credință pentru tot ceea ce visa Eminescu să înfăptuiască în teatru:

Cestiunea mea e ciudată, ea e ce are d-a se numi a teatrului național. Teatru național! Nume frumos, dar care sună a baljocură acolo unde nici nu există. Al doilea... cel mai adevărat, cel mai salutar – e să ne-ntoarcem de unde-am plecat și apoi să re-ncepem clădirea pe baze românești solide-vechi...

Aceste idei și le va dezvolta în articolul **Repertoriul nostru teatral**, apărut în „Familia” la 30 ianuarie 1870, unde îl ia ca model al demonstrației sale pe Shakespeare. Iar în laboratorul său dramatic, Eminescu chiar începe „clădirea pe baze românești solide-vechi”. Astfel, la o însemnată dezvoltare ajunge tragedia **Mira**, începută în epoca prestudentească și al cărei subiect este scos din viața lui Ștefăniță Vodă al Moldovei, căruia Eminescu îi opune virtuțile străbune și îndeosebi pe cele ale lui Ștefan cel Mare. Tot acum scrie primele două variante ale **Faust-ului** său: **Andrei Mureșanu**. Apoi începe altă tragedie, **Demon și înger**, continuă cu **Planul Mirei** și traduce, în paralel cu lucrarea lui Rötcher, din piesa **Torquato Tasso** a lui Goethe. Și toate acestea o dată cu activitatea de la „România jună”, cu publicarea unor articole politice, cu debutul la „Convorbiri literare”, cu scrierea și publicarea **Sărmanului Dionis** și cu alte numeroase proiecte de laborator.

„Clădirea pe baze românești solide-vechi” va continua cu **Decebal**, scrisă la Berlin, care materializează în parte visul mai vechi al lui Eminescu de a compune o epopee sau o dramă daco-romană. Tot aici începe să scrie comedia **Infamia, cruzimea și desperarea**, punând parcă în practică următoarea însemnare (Ms. 2257, f. 163):

La caz dacă aș vrea să compun o comedie cu un caracter care aparține mai multora acum: moflangii, intîmii, geloșii, pelticii... trebuie să caut mai multe exemplare cu totul diferite care să lucreze într-același spirit. Așa moflangii – oameni cari prin mofhuri caută

a se folosi unul de altul și la furie; fiindcă sunt mofturi, rămân toți jucași... dar fiecare moftangiu de speța și felul său.

Deci iată-l pe Eminescu scriind o comedie despre **desperare** (piesa mai are încă două titluri: **Peștera neagră și cătuile proaste** sau **Elvira în desperarea amorului**), în care Regele cugetă mai abitir ca Pyram, ba pare oglinda lui Lear din vorbele lui Edgar („*Cât cuget clar în nebunia lui*”):

*Ce e viața noastră – o ciorbă fără stele,
Papuc fără călcăie, ciubotă fără piele,
O găscă fără rânză, un suflet fără soare,
Muscă căzută-n lapte – or șoarec în ninsoare...*

Acesta este tonul – curat shakespearian – al unei piese ce se anunța a fi de o mare savoare comică, în care moftangii erau de prim-plan. De altfel, Eminescu meditase de mult asupra noțiunii de moftangiu, din perioada de la Teatrul cel Mare, când juca rolul Ciobanului în spectacolul **Răzvan și Vidra** și când se gândise să scrie un nou **Răzvan**, punând chiar pe hârtie câteva replici din acest proiect. Totodată, el își consemnase și opinia despre drama lui Hasdeu (Ms. 2258, f. 222):

Răzvan-Vodă nu e o dramă, ci epopeea unui om, caracter ordinar. Antitesele sunt viața.

Cea mai comică noțiune românească e moftul – antitesa nempăcată, și-n sine atât de ridicolă, dintre aparența exterioară și fondul intern.

Cel mai antitetic și mai comic caracter e moftangiu. Tartuffe e moftangiu.

Comica existență a postulanților din Millo director consistă într-aceea că sunt moftangii. Toți suspină pentru patrie cu fizionomia cea mai plângătoare de pe lume și toți nu vor binele, ci numai posturile patriei.

Cu siguranță că această opinie i-o împărtășise și lui Caragiale, cu care Eminescu avea atunci dese întâlniri și schimburi de păreri. Așa

cum ar arătat în volumul **Măștile lui Caragiale**, izvorul moftului din care nenea Iancu avea să facă un sistem literar, de aici se trage. Eminescu l-a moșit și pe Caragiale, nu numai pe Slavici și Creangă. Indiscutabil, piesa **Infamia**, **cruzimea și desperarea**, ca și alte proiecte îndrăznețe din această perioadă sau din perioada Iași și București, cum ar fi **Bogdan Vodă**, **Gogu tatii**, **Văduva din Ephes**, **Împăratul**, **Împărăteasa**, **Bedlam Comodie** sau **Minte și inimă**, trădează un Eminescu cu mari posibilități parodice (cum este și parodia la **Richard al III-lea** sau portretul pe care i-l face agentului diplomatic la Berlin N. Krețulescu, șeful său, zis și „*Pergament*“). Un Eminescu aflat, deci, într-o fastă și aproape permanentă stare comică (așa cum îi era structura vitalistă), în cea mai bună tradiție a umorului popular, mânuind totodată cu dezinvoltură mijloacele *commediei dell'arte* și ale teatrului popular elisabethan. Precum făcuse Shakespeare însă, Eminescu alterna comedia cu tragedia. De regulă, unei tragedii îi urma o comedie, model în acest sens fiind **Cenuștocă**, un proiect cu o țesătură dramatică inedită, amestecând „*Comedia cea de obște*“ cu povestea Cenușăresei și cu istoria alaiului voievodal mușatin.

d) Dodecameronul

Dar marele program teatral al lui Eminescu va căpăta o nouă dimensiune abia în epoca ieșeană (1874-1877), când soarta îi este favorabilă, așa cum îi scrie iubitei sale, poeta Venonica Micle, la două săptămâni după ce, la 30 august 1874, depusese jurământul cu ocazia preluării funcției de director al Bibliotecii din Iași, în prezența rectorului Universității, Ștefan Micle:

Sunt fericit că mi-am ales un loc potrivit cu firea mea singuratică și dornică de cercetare. Ferit de ziua de mâine, mă voi cufunda ca un budist în trecut, mai ales în trecutul nostru atât de mareț în fapte și oameni...

Iată, în acest sens, cel mai ambițios proiect teatral eminescian, care l-a urmărit pe poetul dramaturg din adolescență și pe care îl pune acum pe hârtie sub planul următor (Ms.2 275, f.175 v.):

Dodecameron dramatic

1. *Neamul Mușatin, Dragoș Vodă (Mircea vodă, bătălia de la Nicopole).*
2. *Alexandru cel Bun. Carl der Grosse.*
3. *Ștefan și Ilie. Sarmis.*
4. *Ștefan cel Mare. El însuși.*
5. *Bogdan cel chior. Ortnit.*
6. *Ștefan cel Tânăr. Harald (Twardowski).*
7. *Petru Rareș. Eginhard.*
8. *Alexandru și Ilieș.*
9. *Alexandru Lăpușneanu.*
10. *Despot Vodă.*
11. *Alexandru Lăpușneanu*

Din această *dramatizare* a istoriei Moldovei, de la Dragoș Vodă până la Vodă Lăpușneanu, care, prin dezvoltări ale unor paralelisme interesante (Carol cel Mare, Sarmis, Harald), ar fi urmat să fie cupola centrală a Templului său dramatic, Eminescu nu înalță decât o parte din coloanele ei de susținere. Evident, coloana vertebrală a acestei *cupole mușatine* este Ștefan cel Mare, *el însuși*, incomparabilul. Ideea acestei adevărate Columnne teatrale îl urmărește pe dramaturgul poet atât de intens, de la momentul Putna și până la celebra *Doina*, încât ajunge să se considere chiar pe sine descendent din Mușatini. Și pe linie maternă așa și este, căci pe linie paternă era făgărășean, după cum reiese din inscripția de mormânt a mamei sale, pe care o concepuse și o notase într-un carnețel (vezi Ms. 2292, f. 16).

Din păcate, nu știm cum avea să arate „*el însuși*” (punctul 4, din *Dodecameronul dramatic*) în desfășurarea lui concretă. O idee, desigur, prin comparație, ne-o dau celelalte coloane, sugestia înălțării lor întru susținerea cupolei, la care a trudit până la sfârșitul vieții sale sufletești, în special piesele **Bogdan Dragoș, Grue Sânger, Alexandru Vodă, Alexandru Lăpușneanu și Cel din urmă Mușatin**, dintre care **Bogdan Dragoș și Alexandru Lăpușneanu** sunt aproape terminate. Așa cum am încercat să arăt pe larg în volumul *Un blestem numit Electra*, în care am urmărit ideea blestemului, de la blestemul adamic la cel din teatrul antic grec și de aici la Shakespeare și Eminescu, în opera căruia această idee e un leitmotiv, fiorul central, de natură tragică,

al acestor piese, din care reiese că românii și-au făurit istoria pe bază de cuțit, este susținut de o substanțială poezie, întregul fiind alcătuit din „părți constitutive”, din monoloage de o frumusețe dramatică încă neegalată de nimeni în literatura noastră, ca acest **Blestem al lui Roman Bodei**, o capodoperă comparabilă cu **Rugăciunea unui dac**, din piesa **Grue Sânger**:

*Și tu cuțit! Plăseaua de lemn ce gură n-are
Să strige-n lume strașnic – l-ai omorât pe Iuga?
Să fii o cioarsă veche, netrebnică. Nu intră-n dușmănie
Lemnul și cu oțelul... De ce nu faci minuni,
De ce n-arată muguri plăseaua ta cea veche,
Și fiecare mugur să fie un blestem –
Ce lemn ești tu? O spune-mi ce lemn ești tu? De corn,
De tei, de ulm? sau poate din arbori roditori?
Ești tu de măr? – De măr ești. Atuncea înflorește
Și-a tale mere crude hrănește-le cu sânge.
Tu martor făr de gură! dar dare-ar Dumnezeu
Ca lacrimi de căință să mănce al tău fier
Ș-acele lacrimi lemnul de măr ce îl hrănește
Să crească-n cer ș-orcare păcat din neamul Sânger,
Să fie printre crengi un măr însângerat.*

Infraestetica spectacolului audio-vizual

Ca și la Shakespeare, cuvântul „poveste” sau „basm” este un laitmotiv al scrisului lui Eminescu, asemenea cuvântului „speranță”, oferind cheia pentru a înțelege însăși natura lirismului său. Căci nu există poezie, fie ea și de câteva versuri, nemaivorbind de poemele cu suflu epopeic, să nu sugereze o mică poveste, să nu fie un tablou aievea, să nu conțină o intrigă, să nu aibă un fior dramatic și să nu poată fi „reprezentată”. Așa cum proza și teatrul său, deci marile sale povești epice și dramatice, trăiesc prin fiorul lor liric (urme transeстетice în acest sens ne oferă însuși Eminescu, când își „judecă”, de pildă, piesa **Emmi/ Amor pierdut**, notând că îl „lipsește poezia care e firul

conducător”), tot astfel lirica sa trăiește prin forța epicului și printr-o mare putere de reprezentare teatrală și cinematografică, poemele sale fiind dar magice spectacole sau, mai exact, *scenarii audio-vizuale*. La fiecare pas, oriunde ai deschide Cartea lirică a lui Eminescu, chiar și în pasajele așa-zis filosofice, abstracte, dai peste asemenea scenarii cinematografice, precum în această strofă din *Memento mori*, care fixează filmic, audio-vizual, portretul lui Orfeu:

*Iar pe piatra prăvălită lângă marea-ntunecată
Stă Orfeu – cotul în razim pe-a lui arșă sfărâmată...
Ochiu-ntunecos și-ntoarce și-l aruncă alurând
Când la stelele eterne, când la jocul blând al mării.
Glasu-i, ce-nvase stânca, stins de-aripa disperărei,
Asculta cum vântu-nșală și cum undele îl mint.*

Evident, ca în toată creația lui Eminescu, ea fiind o alternanță antitetic-dramatică, disperării urmându-i speranța, va urma momentul recesiv, când, deci, Orfeu nu-și aruncă „în chaos arșă-r”, după care toată lumea „ar fi curs în văi eterne”, ci „el o zvârle în mare... Și d-eterna-i murmuire/ O urmă ademenită toată-a Greciei gândire...”

Asemenea viziuni dramatice se află la tot pasul în poezia sa, după cum atari viziuni poetice se află în teatrul său. Iată o astfel de viziune măreață în *Decebal*, piesă din epoca berlineză:

*Marea întreagă s-a mișcat în mine.
Din codrii antici și din pustii de gheață,
De sub lumina aurorei boreale
Și din dumbrăvi de lună, din pustia
Egiptului vechi, a Libiei orașe,
Porniți de constelații neguroase
Cu mintea aprinsă de poezii bătrâni,
Popoarele pornesc în contra Romei.*

Dar ce este întreg tabloul dramatic *Andrei Mureșanu* (în cele trei variante din 1869, 1871-1872 și 1876) dacă nu unul din cele mai desăvârșite poeme eminesciene?! Iată cum începe varianta din 1869:

*Se zbate miazănoaptea în inima de-aramă
Din turnul de ruină. Și prin a lumii vamă
Neci suflete nu intră, neci suflete nu ies,
Ci prin al nopții aer întunecos și des
Abia pătrunde galben lumina-n raze rare,
Precum se fur speranțe în inimi amare.*

Legat de acest proiect, Eminescu ne dă o urmă transestetică prețioasă despre felul cum construia dramatic. La 6 februarie 1871, el îi scria de la Viena lui Negruzzi:

*De drama mea n-are să fie nimica, pentru că nu știu ce formă
să-i dau, pentru că nu e dramă. S-a potrivi mai mult pentru un
epos, dar atunci aş pierde vioiciunea scenelor și caracterelor ce-mi
trec prin minte. Cum vă spun, n-are să fie mimic din ea; simț cum se
desparte întregul ei în părți constitutive, din cari fiecare își pretinde
independența sa (s.n.). De-ar fi fost să fie, apoi ar fi fost cam în
maniera lui Faust, deși nu totuși.*

Sigur că ar fi fost. Din păcate, Eminescu nu a avut o existență matusalemică să-și fi terminat Templul dramatic, măcar în parte, așa cum Goethe și-a terminat *Urfaustul* inițial la 80 de ani! Conceput și scris parțial la tinerețe, acest teatru își păstrează toată prospețimea și toate virtuțile tinereții, construcțiile rămase fiind, ca și metaforele care le însoțesc, viguroase, autentice, inedite în tot ce s-a scris dramatic pe pământ românesc. Mărturisirea lui Eminescu însă este prețioasă, spuneam, pentru că ea relevă mecanismul creației sale, respectiv raportul – și el recesiv, antitetic chiar – dintre poet (poezie) și dramaturg (teatru). Aici avem explicația faptului că teatrul lui Eminescu este alcătuit din părți poetice, independente, fiecare putând, deci, rezista în sine, ceea ce constituie un enorm ajutor pentru cel ce s-ar încumeta să reprezinte acest teatru, să alcătuiască în primul rând un scenariu al pieselor, cum am încercat noi în *Masca lui Eminescu*.

Pe de altă parte, mai trebuie observat că fiecare fragment are ca izvor un întreg sau viziunea unui întreg dramatic. De aceea, fiecare poezie poartă amprenta dramatică a întregului. Când, așadar, vorbim

de poezie, știm că teatrul este recesiv și când vorbim de teatru, atunci poezia are o funcție recesivă. Nu-i de mirare că fiecare cuvânt eminescian este plin de tensiunea întregului, este ca fotograma unui film de Eisenstein. După cum nu-i de mirare că în proză imaginea poetului este *catoptrică*. Ai sentimentul că poetul se multiplică și se amplifică discret ca într-o oglindă magică. Ceva esențial dramatic din Eminescu se află în fiecare personaj, în fiecare alter-ego al său, în Ieronim, Toma Nour, Ioan, Dionis, Dan, Ruben, Euthanasius, în Moș Iosif sau în bătrânul din *Archaeus*... Peste tot, în fiecare parte constitutivă, se află El.

Existența sa dramatică poate fi ușor recompusă din aceste biografii spirituale, transfigurate. De unde și sentimentul că tot ceea ce imaginează poetul pare aieuea. Însuși vizionarismul său plutonic, marile viziuni din *Povestea magului călător în stele*, *Memento mori*, *Miradoniz* etc. sunt de natură dramatică, asemenea lumii, asemenea vieții. Așa cum am încercat să arăt în serialul *Dunărea sacră*, bazat pe fragmentele dunărene ale poemului *Memento mori*, creația lui Eminescu ne apare ca un fluviu în revărsare, ca Dunărea când crește și își revărsă bogățiile în lacuri, în canale laterale, în bălți, în tot felul de măști naturale, în mirifica Delta, regenerându-le pe toate. Adică din filonul dramatic principal, întregul se desprinde și se conservă în părți constitutive. În piesele sale, aceste părți, cărora le mai putem spune replici, sunt formate în principal din monoloage.

a) Monologul

Monologul este forma specifică *teatrului poetic* eminescian, pentru că monologul „*pretinde independența sa*” mai ușor, putând fi luat oricând drept poem în sine. Motiv pentru care dialogul se transformă repede în monolog, în tiradă. Așa sunt tiradele lui Arbore, așa devin „replicile” lui Dragul, ale lui Decebal și Iaromir, ale Dochiei, ale lui Iuga Vodă, Alexandru cel Bun, Mihnea, Irina, Lăpușneanu, Sas, Bogdan sau Roman Bodei. Nu există aproape personaj din piesele sale istorice să nu monologheze, să nu trăiască prin poeme de sine stătătoare. Asemenea rațiuni au stat, probabil, la baza includerii – de către Perpessicius – printre poeziile postume, a tabloului dramatic *Andrei Mureșanu*, a piesei *Minte și inimă*, a cântecului lui Maio din *Mlra*, din care a rezultat și poezia *Melancolie*, după cum cunoscutele poezii *Peste vârfuri*,

Renaștere și Atât de fragedă au fost descoperite în **Bogdan-Dragoș**, iar poezia **Din valurile vremii** în piesa **Cel din urmă Mușatin**.

Se pot găsi astfel de ecouri din teatrul lui Eminescu în toată poezia sa, cum ar fi monologul lui Bogdan inserat în **Scrisoarea IV**, după cum stilul nervos, polemic și ironic din **Scrisori** îl găsim în piesa **Alexandru Lăpușneanu** sau invers, căci aceste opere am fost scrise și terminate (**Scrisorile**) în aceeași perioadă, în ultimii ani de viață deplin sănătoasă ai poetului. „Dialogul” dintre poezie și teatru este atât de viu și constant încât se poate vorbi de o înrăurire și chiar de o îngemănare complementară a lor.

Dacă putem vorbi, deci, de poeticitatea teatrului eminescian, este firesc să vorbim și de dramaticitatea poeziei, de teatralitatea ei. G. Călinescu spunea despre **Scrisoarea III**, de pildă, că *„e atât de dramatică, încât, analizată ca poem liric, e aproape lipsită de rațiune estetică. Ea trebuiește declamată, fiindcă substanța ei e făcută din gesturi și impulsuri reprezentabile spațial”*.

Același lucru se poate spune și despre **Împărat și proletar**, **Mortua est**, **Înger și demon**, **Luceafărul**, **Odin și Poetul**, **Demonism** și atâtea altele. Elementele principale care conferă această teatralitate poeziei eminesciene sunt: caracterul ei epic, audio-vizual, dialogul și oralitatea. Nu există poezie eminesciană să nu conțină *în nuce* măcar o poveste, să nu fie un spectacol audio-vizual reprezentabil și să nu conțină un decor teatral, în general, din natură. Nu există aproape poezie să nu aibă dialog și mai ales oralitate.

b) Oralitatea

Ce trebuie să înțelegem prin oralitate? Într-o însemnare berlineză, când visa o mare epopee sau dramă daco-romană și o concretiza prin **Decebal**, Eminescu scria, printre altele, ca în extaz (Ms. 2262, f.4):

Limba e muzica celui mai mare maestru al ei, muzica nu e decât limba română pusă-n muzică. Limba română născută pe note, limba română cântată pe ape, țeara unei feerii.

Deci, maestrul limbii e limba română, iar limba română e născută pe note, cântată pe ape, țara unei ferii. Pentru Eminescu, la Început se

pare a nu fi fost cuvântul, ci muzica, cântarea, rostirea, mai în spiritul vieții spus, *oralitatea*. O oralitate poetică însă, cantabilă. El a fost menit să muzicalizeze totul, să facă din orice cuvânt, din orice vers, un spectacol audio-vizual melodios, cum este **Mureșanu**, de pildă, mai ales când ne aflăm în țara Regelui Somn, unde cu adevărat – întrecându-se cu Shakespeare parcă, cel din **Visul unei nopți de vară** –, avem concretizată țara unei feerii, limba română cântată pe ape:

*Privește-n juru-ți... lumea-i o feerie;
Te duc prin fericire și inima-ți n-o știe...*

Totul este muzică a sferelor:

*Ondină,
Cu ochii de dulce lumină,
Cu părul tău lung, un tezaur
De aur.*

Sau câtă concentrare de sunete, mișcare, imagini vizuale într-o strofă ca aceasta, din poezia **Codru și salon**:

*Visa copilul... Fruntea-i de-o stâncă răzimată,
Privea uimit în râul ce spumega amar,
Și arunca vo piatră în apa-nvolburată,
Râdea, cânta degeaba... plângea chiar în zădar.*

„Râsu-plânsu” – simbolul Thaliei – sunt cântec. Poetul le asociază infraestetic mereu, ca în **Prin nopți tăcute**:

Eu plâng și cânt.

Spectacolul acesta de o sonoritate feerică, amestec de vis și trezie, este totuși un spectacol al gândirii:

*Cu gândiri și cu imagini
Înnegrit-am multe pagini:*

*Ș-ale cărții, ș-ale vieții,
Chiar din zorii tinereții.*

Și, deci, nu întotdeauna feeric. Teluricul, istoria, realul, tragicul invadează limba și muzica ei devine un spectacol grav, sobru, deseori funebru:

*Pe atunci trecuse-un suflet peste-al morții jalnic val,
Cel din urmă Mușatin sta întins pe crengi de brad.
Tânăr... mândru și cuminte, înainte-ni-l văzum.
Coperit de crengi de dafin și de-al candelor fum...*

Acum râsul devine ucigaș:

*O, îl cunosc de mult eu acel râs fin și dulce...
Astfel râse Alexandru când a ucis pe Ilieșu
Astfel și Ștefan Vodă când omori boierii
Astfel și Petru Rareș când omori pe Brateș,
Astfel și Bogdan când arse cetățile Lehiei
Astfel Ștefan cel Tânăr pe Arbore ucise.
E râsul vechi și groaznic al neamului Mușatin*

Sau:

*Râsul acel cu ochii închiși e vechi ca și Moldova
E supărul cel strașnic al neamului Mușatin.*

Așadar, indiferent de viziune, materia eminesciană e cantabilă, impregnată de o vibrantă oralitate. Aceasta și datorită naturii teatral-poetice a creației eminesciene, Dialogul fiind o altă componentă spectaculară, a cărei prezență mărește gradul de receptare a acestei creații, făcând-o mai vie, apropiind-o de oralitatea colidiană, de vorba poporului.

c) Dialogul și Imaginea

În poeziile de dragoste, de pildă, există un permanent dialog între îndrăgostiți. Iar în poeziile filosofice tensiunea dramatică se naște din dialogul ideilor, din conflictul dintre rău și bine, minciună și adevăr, dintre

desperare și speranță, cu triumful celei din urmă. Pentru că elementele care conferă dramaticitate poeziei eminesciene, care, în ultimă instanță, implică cititorul, Eminescu plasându-și poezia pe o scenă imaginară, adresându-se mereu unor spectatori ideali, de unde și caracterul ei marcat oral, muzical, declamatoriu, sunt elementele esențiale care dau iluzia vieții, unitatea ei. Or, speranța de aici rezultă, din spectacolul vieții, din senzația audio-vizuală directă, din prezența omului viu, a poetului, în fond, aflat în spatele versurilor sale.

Câtă concretețe și emoție directă, ca la teatru, emană o poezie precum *Cugetările sărmanului Dionis* sau cât spectacol cosmo-comic în *Mitologicele*!... Se poate lua la întâmplare orice poezie eminesciană pentru a se verifica natura ei teatrală, spectaculară, prin prezența obligatorie a unui element cinematografic, audio-vizual, fie de natură epică, fie plastică sau orală (cantabilă), dar cel mai adesea prin prezența tuturor acestor elemente aflate la un loc. Din acest punct de vedere, *creația lui Eminescu prevede cinematograful*, știut fiind, de altfel, că el a fost receptiv la *arta fotografiei*, care cunoștea o mare înflorire în vremea sa, dovadă această însemnare manuscrisă, de o rară valoare documentară, cel puțin pentru istoria cinematografului autohton (Ms. 2292, f. 21):

Să-nvăț arta fotografiei, pentru că nu știu a desemna.

Dacă și-ar fi împlinit acest gând, desigur că Imaginea lui Eminescu nu s-ar fi redus la cele patru fotografii autentice cunoscute până în prezent, ci ar fi fost poate un spectacol vizual demn de Reporterul care a fost, fiindcă ne-ar fi introdus și mai pregnant în intimitatea unui program estetic atât de modern și de actual precum cel pe care ni-l oferă din belșug literatura sa, indiscutabil, o literatură de natură audio-vizuală.

d) Teatrul prozei

Teatrul și poezia, cum am văzut, sunt la Eminescu două fețe ale aceluiași întreg. Experiența dramaturgului și-a pus atât de puternic pecetea asupra creației sale poetice, supusă mereu, cum arată variantele, nevoii lăuntrice de a o dramatiza, așa cum a încercat, de pildă, cu vastul poem *Povestea magului călător în stele*, încât trebuie să vedem în Eminescu nu numai *poetul național*, ci și *dramaturgul național*. Căci unul fără

altul nu se poate. Este imaginea pe care o avem când ne gândim la Shakespeare și la alți mari autori ca el, precum Dante sau Goethe...

Dar experiența teatrală a lui Eminescu și-a pus puternic amprenta și asupra prozei sale, o proză, de asemenea, de natură spectaculară, audio-vizuală, și e aproape un mister cum de până acum, la o sută zece ani de cinematograf românesc, nuvele ca *Archaeus*, de pildă, sau o proză fantastică precum *Avatarii faraonului Tiă*, n-au fost ecranizate! E posibil să le descopere tot străinii, așa cum povestirea lui Eliade *Tinerețe fără de tinerețe*, pe care am semnalat-o nu o dată pentru valoarea ei cinematografică, a descoperit-o Francis Ford Coppola, care a și ecranizat-o! Și după cum se știe, literatura lui Eliade se trage din proza fantastică a lui Eminescu, de care cineăștii români nici nu s-au apropiat. S-a făcut doar un anemic film de televiziune după *Cezara* și atât! Ce să mai vorbim de *Geniu pustiu*, un model în acest sens, roman în mare măsură autobiografic, pe care începuse să-l scrie în timpul sau imediat după turneul din vara lui 1868 cu trupa Pascaly. Însuși Eminescu îi fixează această geneză:

Romanul meu am început a-l scrie parte după impresiuni nemijlocite din anul 1868, pe când eram în București, parte după un episod ce mi l-a povestit un student din Transilvania...

Evident că episodul povestit reprezintă în roman descrierea mișcării revoluționare de la 1848, văzute prin destinul lui Ioan, pe când restul se datorează acelor „*impresiuni nemijlocite din anul 1868*”.

Romanul, întru totul cinematografic, povestea desfășurându-se într-un original contrast de romantism și realism, este îmbibat de senzațiile și parfumurile mediului actoricesc, de experiența pe care Eminescu a trăit-o în culisele vieții teatrale. Un prim argument este Poesis, protagonista romanului, de care se leagă toate speranțele lui Toma Nour:

Cine era ea? Ce era? Cu ce se ocupa? Actriță de mâna a doua, de la un teatru de mâna a doua, ea juca subrete, deși pasul și atitudinea arătau pe tragediana.

Când el se hotărăște să-l declare iubirea, o caută la teatru:

Teatrul era într-un suburbiu al oraşului, zidit de scânduri în mijlocul unor grupe de arbori cari formau, în complex cu alţii mai depărtaţi, un fel de grădină sau, mai bine zis, pădurice.

Pe-o uşă la capăt puteai privi pe scenă, cu toată crasa ei dezordine naintea reprezentărei, cu boschetele a căror verde e amestecat cu pete roşii, roze adică, cu bănci ce stau încă trântite pe scenă, cu fondaluri ce spânzură pe la jumătatea scenei, cu fundul în care vezi încă stând mobilele grămadite una peste alta, candelabre peste scaune, mese culcate cu picioarele-n sus pe canapele, oglinzi întoarse cu sticla spre perete, scoarţe învălătucite, rechizite aruncate una peste alta, şi-n stânga, şi-n dreapta cabinete de scândură numite garderobe, în care se-mbracă şi se spoiesc actorii şi actriţele.

Intrai şi eu pe scenă, printre mulţimea cea foşnitoare de maşinişti cari se-njură unii pe alţii, şi m-apropiai de una din cabinetele de scândură în care ştiam că se-mbrăca ea. Printre spărturile scândurei am privit şi eu înăuntru. Sărmana copilă! Abia-i murise sor-sa, şi ea trebuia să joace un rol vesel. Puţin alb trebuia feţei sale celei de-o albeaţă palidă, o lină adiere cu roşu îi dote un fel de reflect trandafirii asemenea cu al luminei serei (...). Ea juca pe-un înger, într-o feerie... fără de înţeles cu deşi ex machina, care plăcea şi era frumoasă numai că persoanele ce jucau în ea plăceau şi erau frumoase.

Îşi pusese aripile albe; îşi gătise complet toaleta şi, pe când orchestra începu uvertura cu rugăciunea din Norma, Poesis căzu pe scaun într-o atitudine visătoare...

Totul seamănă aici cu un decor fellinian, şi chiar şi personajul pare a ieşi din lumea clownilor săi, dacă nu am şti că Eminescu nu se distanţează nici un moment de închipuirile sale, identificându-se cu Toma Nour în divinizarea sa pentru Poesis, aşa cum el însuşi fusese îndrăgostit de Maria Vasilescu, Eufrosina Popescu sau de alte actriţe cărora le „suflă” în acea perioadă în care tocmai scria acest text. Oricum, următoarea frază el a trăit-o sigur:

Dar clopoţelul cel amorţit al susflurului zgârle aerul scenei...

După cum și declarația pe care i-o face Toma Nour iubitei sale, pare ruptă din propria-i experiență:

Poesis, am uitat cărțile colbălte, ștlința și poezia, Idealele uneia și-a alteia, de când ai apărut tu înalntea mea. Nu știi, nu poți ști cât te iubesc...

De altfel, tot romanul e o călătorie la limita dintre realitate și ficțiune și nu știi unde se termină una și începe cealaltă. Neîndoielnic, elementele pur teatrale ale scrierii constituie un document de epocă, având o valoare – în același timp – istorică, teatrală și biografică. I-am semnalat toate acestea confratelui George Banu, care a avut o serie de emisiuni la radio cu tema **Romanele teatrului**, pe care vrea să și le transforme în carte, în care a inclus romane ca **Anna Karenina** și **Doamna Bovary**, ce conțin semnificative referiri la teatru, dar nu a inclus și **Geniu pustiu** din simplul motiv că nu citise acest roman și nici nu bănuia amploarea lui teatrală. Vezi alte detalii în cartea mea **Teatrul isihast**. Eminescu rămâne, cum am spus, un scriitor care trebuie încă descoperit. Față de alte romane ale teatrului, **Geniu pustiu** constituie o adevărată surpriză. Familiarizarea cu limbajul teatral conferă autenticitate pasajelor respective. Desigur, din vocabularul teatrului vin și termeni ca aceștia:

Vă voi nara o istorie ciudă, în care am jucat și eu un rol, deși foarte secundar...

După cum tot astfel sună o replică a lui Ioan:

Ai văzut toate fazele acestei drame a inimei, Tomo, aide acuma de-ți vezi de aproape actorii...

Sau iată o afirmație sumbră, cu elemente teatrale, într-un decor de cafenea bucureșteană, de la jumătatea veacului trecut, cu o concluzie și mai sumbră:

Vezi la noi istorici ce nu cunosc istoria, literați și jurnaliști ce nu știu a scrie, actori ce nu știu a juca, miniștri ce nu știu a guverna,

financiari ce nu știu a calcula, și de-aceea atâtea hârtie mângălită fără nici un folos, de-aceea atâtea țipete bestiale care implu atmosfera teatrului, de-aceea atâtea schimbări de ministeriu, de-aceea atâtea falimente.

Pretutindeni găsim presărate astfel de elemente care amintesc lumea teatrului. Dar textul însuși, dialogurile în special, au multă teatralitate, trăiesc printr-o vizuală și cantabilă oralitate. Desigur, acest lucru este valabil pentru toată proza eminesciană.

Începutul povestirii *Visul unei nopți de iarnă*, de pildă, este un debordant monolog dialogat desfășurat în „*vârtejul măștilor*“, într-o atmosferă de *d-ale carnavalului*, în care lumea este un teatru „*plin de măști*“ și unde, ca într-o povestire (evocată) de Hoffman, Luceafărul însuși e o păpușă!

Faptul – această molipsire teatrală – este posibil, dat fiind că Eminescu a scris cu înverșunare teatru, mai ales în perioada când în laborator se aflau și primele proze, cum ar fi piesa *Amor pierdut* – *Viață pierdută*, care poate fi considerată o transfigurare a înseși durerii reale a celui ce avea încă vie imaginea iubitei pierdute. Iar poezia *Emmi*, după care s-a inspirat Eminescu, are o astfel de temă. Nu întâmplător ea e amintită în *Geniu pustiu*. Toma Nour, care, aflându-se în străinătate, îi ceruse povestitorului să-i expedieze poeziile bardului de la Mircești, îi scrie de la Torino:

Mi-ai trimis poeziile lui Alecsandri. Îți mulțumesc. Citesc adeseori pe Emmi, singurul lucru în lume care îmi poate storce lacrimi.

Așa se explică deci caracterul teatral, foarte scenic, al dialogurilor din proză. Iată o mostră, în stil teatrul absurdului, dar în tradiția *commediei dell'arte*, din *Avatarii faraonului Tlă*, pasajul subîntitulat de G. Călinescu *Un mort viu*:

– *Mă iartă, domnule, că-ți spun, dar în metaforă vorbind, se-nțelege... d-ta nu-mi parl în toate mințile...*

– *Vom vedea, vom vedea, d-le Dreyfuss...*

– *În metaforă vorbind, d-ta vrei să învii morții... Mă iartă, d-le, asta-l contra a orce convențune...*

– În metaforă vorbind, d-ta ești un casap, d-le!

– Dar, d-le, lăsând toate specificațiunile deoparte... un mort nu poate fi viu... Una și cu una sunt două... unul viu nu poate fi mort... Două și cu două sunt patru... În metaforă vorbind...

Se deschise ușa principală a paraclisului și intrară doi oameni gesticulând și certându-se:

– Dar omul nu numai că-i mort, dar nici a vrut să trăiască.

– Conced, conced... dar... ce-mi pasă, fapta e că nu e...

– De vrea or nu vrea... nu vrea ori vrea... nu-ntreb eu de astea... O lumină-ncoace!

Paraclisul mic se umplu de oameni...

– În metaforă vorbind, omul nu poate fi viu și mort totodată, zise d-nul doctor Dreyfuss.

Dar cui „i-era ciudat în această împrejurare?”. Mortului însuși! Și în continuare intrăm într-un fantastic de tip tolstoian (care va fi excelent dezvoltat în povestirea **Moartea lui Ioan Vestimie**):

El auzea vorbindu-se împrejurul lui, vedea cu ochii închiși bolțile gotice ale paraclisului și făclia de ceară albă de la capul lui... dar i se părea că totuși nu va fi decât o închipuire... I se părea și-i plăcea de a fi mort... gândea că e într-o altă lume și nu pricepea cearta pentru-un cadavru... I se părea că e prezent fără ca să fie... că se vedea el însuși întins în sicriu...

Ca apoi, totul să se transforme într-un mare spectacol vizual, pentru că mortul „*tot ce voia vedea*“! Fiind proză fantastică, **Avatarii faraonului Tlă** i-a oferit lui Eminescu posibilitatea de a experimenta tot felul de formule *a priori*, în primul rând cu privire la spațiu și timp, tot felul de convenții literare. Aici întâlnim, de pildă, formula shakespeariană a „teatrului în teatru“, atunci când demonul Cezar sau Cezara, o „*grațioasă androgină*“, transformă, ca un Ariel, la cererea lui Angelo, un fel de Prospero, peștera unde se întruneau „*Amicii întunericului*“ (aluzie la francmasonerie?!) într-o sală de bal, într-o feerie, și apoi într-o scenă de teatru („*Vrei să jucăm ș-o dramă? Îți dau un rol în ea...*“):

Un părete din fund își ridică zăpada sa înflorită cu roze de jăratic și se văzu o scenă a cărei culise reprezentau arbori și tufișe de-o tânără și mustoasă verdeață, iar fondalul reprezintă un deal îmbrăcat în pădure de mesteacăn, un râu curgea alene prin salcii plângătoare și în vârful dealului se-nălța un castel vechi acoperit cu fier a cărui muri colșuroși erau înseninați de lună... Pe scena ce reprezenta grădina acelui castel, cu straturi nalte de flori, cu boschete tainice și cu șiruri de trandafiri, ieși Cezara într-un domino negru a cărui glugă era lăsată pe spate...

Demonul își prezintă recitalul, apoi, după ce „cortina căzu” și Angelo intră în scenă, iubirea dintre ei se dezvăluie în fața publicului, teatrul, piesa în care ei joacă, fiind ca o vrajă care îi face să-și trădeze și exteriorizeze sentimentele. Desigur, „publicul aștepta”, nu știa dacă ceea ce vedea era aievea sau o patetică înscenare. Ca să mascheze aventura, Angelo, după ce se „desfăcu cu putere” din îmbrățișarea Cezarei, apelează tot la mijloace teatrale: „începu să improvizeze”, improvizația constituind esența teatrului. Abia în cabină, într-o dezlănțuire pătimașă, ea își revelă natura: era „demonul amorului”, iar îmbrăcată în hainele lui, „era un pagiu frumos și melancolic, un Hamlet-femeie...”

Teatrul ca pretext pentru dezvăluirea adevăratelor sentimente, Eminescu îl folosește și în alte locuri, precum în **Din surâsul său un surâs sunt**, o subsecvență a romanului **Geniu pustiu**, ca în această relatare a lui Toma Nour:

Altădată am văzut-o în teatru. Trist ca o tragedie veche, eu stam în parter, răzimat de stal, ea, asemenea unui vis sănt, ședea în lojă or privea la actorii ce vorbeau pe scenă. Adesea mă pierdeam în vederea ei, adesea cuvintele de amor zisă pe scenă făceau să se-ntâlnească ochii mei cu turburea și totuși dulcea ei privire, atunci ea-și pleca ochii și începea a număra foile evantaiului ei, pe când o lacrimă de argint, stea din altă lume, fugea încet și tremurând de-a lungul palidei sale fețe.

În astfel de episoade ale prozei sale, Eminescu a imaginat un „teatru întreg”, preluând motivul shakespearian al „înscenării” din **Hamlet** (Actul

III, scena II) și dezvoltându-l în limbaj propriu, inconfundabil, conform acestei meditații a bătrânului din povestirea **Archaeus**:

Cum va fi arătând capul unul om care are-o operă ori o dramă-n el, cu oamenii ei interesanți, cu lumina de lampă, cu pânzele zugrăvite, cu totulul tot în capul lui... Un teatru întreg în care sufletul lui ghemuit într-un colț al sălel, e singurul spectator.

Deci, lumea se reflectă în capul acestui om eminescian ca un teatru întreg, teatrul însuși fiind o întreagă lume, fiind **Archaeus**, pentru că Eminescu, înainte de a vedea în teatru un spectacol, „o scenă plină de bufoni”, el vedea viața, *viața înmilită*, cum vom arăta când vom vorbi despre transestetica sa teatrală. Așa se explică de ce Eminescu iubea atât de mult teatrul. Îl iubea fiindcă prin el „*tot ce voia vedea*”. În acest sens, teatrul este sinonim cu arta, cu imaginația creatoare, cu spectacolul audio-vizual, în fine, cu gândirea. În orice demonstrație literară a gândirii sale, Eminescu ia teatrul ca argument suprem, putând face reprezentabilă orice idee, oricât de abstractă. Iată, bunăoară, cum îi explică bătrânul din **Archaeus** tânărului său discipol, aprionismul kantian:

Închipulește-ți un manuscript vechi, cu filele unse, într-un colț de sertar... o comedie, de exemplu. Directorul de teatru, în încurcătură, dă de el, citește... citește... pocnește din degete... «Da știi că asta-i bună!»... Și iată că te pomenești deodată pe scenă c-o icoană vie a vieții... publicul râde, actorii se strâmbă și toate acestea ca-nainte... de o sută de ani. Atuncea-ți vine-a zice că ori publicul și teatrul sunt depărtați cu două sute de ani, ori că piesa este nouă. Unde este timpul? Când întorci binoclul, lucrurile ți se par într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viața lui toată după nasul lui propriu, ca să-l ajungă, și ar fi foarte firesc asta... Unde este spațiul?...

De obicei, idelle lui Eminescu, oricât de „melancolice”, sunt reprezentabile numai în măsura în care se însoțesc cu umorul, fie el macabru, ca în ultima sa proză **Moartea lui Ioan Vestimie**, fie ca în finalul lui **Archaeus**:

*Când văd nas omenesc, totdeauna-mi vine să-ntreb ce caută
nasul ista-n lume?*

fie ca în această observație din *Aur*, mărire și amor cu privire la „limbușia răutăcioasă asupra tuturor întâmplărilor” din înalta societate a lașilor anului 1840:

*Ș-aceste lucruri se povesteau în românește, căci sunt lucruri
cari nu se pot spune decât în românește. Limbajul era parte acela
al cucoanei Chirița, parte acela al filozofiei lui Gane – dacă
cunoaște cineva filosofia lui Gane.*

Cât despre întâmplările din povestirea **Părintele Ermolachie Chisăliță**, scrisă în epoca ieșeană și ieșită parcă de sub pana unui Creangă parodic, ea fiind, de altfel, o parodie la adresa comediei lui Slavici *Toane sau Vorba de clacă*, nu putem spune decât, o dată cu autorul ei, că sunt „un spectacol de invidiat”. Întâmplarea cu prinsul necuratului în biserică, urmată de ideea de a scăpa de el dând foc bisericii, ia deodată turnura unei invocații homerice:

*O, muză! învață-mă să cânt tragicu acestei scene, vedeți-l pe
micul Buchilat sărind să ajungă funia de la clopot și trăgându-l
tot în rărituri, vedeți pe boarul alarmând satul și trezindu-l cu
toaca, ca la mănăstire...*

Acest verb, *a vedea*, prezent în orice moment, indică natura marcat vizuală a literaturii lui Eminescu. O vizualizare de tip teatral însă, reprezentabilă, precum acest alai memorabil:

*Și cine, o, muză, numește numele acele ilustre a acelora cari,
pentru ca să dele foc bisericel, se adunase în jintirim? Înainte
merge cu o prăjină viteazul Mitruță Burulană. Lui îi urmează, cu
parii, strașnicii și înțelepții Fioma lui Culbeci și mărinimosul Toader
Zurgălău. Și pe cine mai zărește ochiul meu în strălucitele șiruri?
Oare nu-i acela teribilul Dămlan Cușmălungă? Și oare cine te
întrece în fapte strălucite pe tine, de herbeci adunătorule Curcă?*

Și v-am văzut și pe voi pe calea mării, pre tine, între toți isteții mai cu cap Văsălie Cotcodac, și pe tine, Neagule a lui Solomon.

După cum, dimpotrivă, în *La curtea cuconului Vasile Creangă*, povestire și ea în mare parte autobiografică, în care apare copilăria poetului și acel „moș Miron prisăcarul, care-i spunea povești și-l ținea pe genunchi”, viața la țara e descrisă în caracterul ei intim, ca un film idilic:

Ziua, oamenii fiind la lucru, numai copii se joacă cu colbul drumului, babele de tot bătrâne șed torcând la umbră pe prispă și moșnegii adunați la crâșmă își petrec restul vieții lor bând și povestind. Abia sara, când satul devine centrul vieții pământului ce-l înconjură, se începe acea duioasă armonie câmpenească, idilică și împăciuitoare. Stelele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adânc și albastru al cerului, buciul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor împle satul, carile vin cu boii osteniți, scârțâind, din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea sărei, talangele turmelor, apa fântânelor, cumpenele sună, scrânciobul scârțâie-n vânt, câinii încep a lătra și prin armonia amestecată s-aude plin și languros sunetul clopotului, care împle inima cu pace.

Însă acest spectacol audio-vizual cantabil este îndată completat și cu o referire teatrală:

Este caracteristic pentru gineri că mai toți samănă cu ai regelui Lear.

În această lume, tragediile sunt mai rare, în schimb „nu trecea zi fără comedii”. Dar elementul teatral constant se află în descrieri, inclusiv în savantele portrete, cum este acela al bătrânului din *Archaeus* sau al geamănului său Moș Iosif, din povestirea cu același nume.

e) Poemul cinematografic

Asemenea descrieri, aflate la tot pasul în proza eminesciană, sunt ca niște complexe decoruri în mișcare, cu personaje vii în centrul lor, sau sunt un fel de tablouri sonore, imaginea și sunetul îngemănându-se, fiind mereu prezente într-o cinematografică armonie. Este evident că Eminescu gândea și scria ca un regizor de teatru, dar întrucât poezia este „*firul conducător*“, descrierile sale devin mult mai sublimite, mijloacele sunt mult evolute, conlucrând la crearea unui spectacol sintetic, de aceea vorbim de filmicitatea scrierilor sale, de aceea putem spune, fără teama de a greși, că ele prevăd *poemul cinematografic*.

La această concluzie ne duce, de altfel, și infraestetica muncii sale, modul său propriu de plăsmuire, pe care l-am analizat. Mecanismul acestei geneze a creației este descris de Eminescu și într-un început de povestire, care amintește de acel „prolog fix“ al transei, ce precede actul creator propriu-zis:

Când eram încă la Universitate aveam o ciudată petrecere. Îmblam adesea ziua pe uliți, stând numai pe ici, pe colo ba câte-un anticar și răscolindu-i vechiturile; luam din cărțile lui tot ce-mi părea mai bizar și mai fantastic și, venind apoi acasă, citeam și transcriam într-un caiet numit fragmentarium toate pasagele câte-mi plăceau.

Noaptea, în liniște, bând cafele și fumând întruna, „citeam și traduceam spre propria mea plăcere“ texte „bizare și fantastice“. „Apoi, deodată, parecă mi se lumina visele“. Și așa „parecă“ ne trezim în magica lume din Anul trecut la Marienbad, filmul lui Resnais:

Intram în labirintele acelor curioase povești ce le citisem, un tablou urma pe altul, o întâmplare pe alta. Atuncea stingeam lumânarea, ca să nu mă supere în sumbrele mele viziuni și scriam lute prin întuneric în fragmentarium tablourile sau viziunile ce-mi treceau prin minte. Starca fiind declanșată, gândire cu gândire se-nșiră și văd că aceste fragmente ciudate și rupte din toate părțile sunt o istorie frumoasă, deși cam ciudată. Iată c-o scriu.

Nu mai urmează însă nici o istorie frumoasă și ciudată. Și parcă nici nu simțim nevoia să mai urmeze. „*Iată c-o scriu*“, e suficient. Pentru că ne-o imaginăm. E ca și cum am fi văzut-o. Sau auzit-o. Pare a fi un fel de **Câinele andaluz** sonor sau o **Istorie miniaturală** (un perfect scenariu pentru un *poem cinematografic*). Oricum, știm ce ne-așteaptă, fiindcă Eminescu ne-a dat din belșug numeroase asemenea probe de speranță. Probe de viață, ca în această **Istorie miniaturală**, o capodoperă panteistă, un elogiu al materiei devenite prin artă organism viu, ca „*viața unui fir de colb, a unui miros de floare*“ sau ca „*istoria unei lacrimi*“, spre hazul lui Pepelea, care este mereu prezent, fie că autorul îl „*cheamă*“, fie că nu. Ubicuitatea și eternitatea lui Pepelea („*un pepelea a fost tată-său, un pepelea străbunu-său, e același Pepelea care nainte cu-o mie de ani făcea glose asupra unei strachine de linte*“), care, prin Eminescu, trăiește a doua eternitate, constituie chiar simbolul unei arte gândite de pe temelii teatrale, căci Pepelea este pentru Eminescu ceea ce erau Arlechino pentru *commedia dell'arte* și Nebunul pentru Shakespeare.

1) Teatrul politic

Gândind, așadar, ca un Actor aflat în mijlocul teatrului lumii, vizualizându-și și muzicalizându-și orice idee, Eminescu a făcut din literatura sa un întreg *spectacol de natură cinematografică*, iar uneori chiar din publicistică, așa cum vom arăta în continuare, dat fiind că urmele experienței sale teatrale se află din belșug în ea, creând premisele teoretice, cel puțin, ale unui *teatru politic* sui-generis.

Pentru că mai trebuie arătat aici, înainte de a încheia, că Eminescu a scris teatru politic nu numai sub forma teatrului istoric, a poeziei pamfletare, cum e **Scrisoarea III**, sau a parodiilor, ca în **Infamia**, **cruzimea și desperarea**, ci și sub forma spectacolului gazetăresc, incisiv, polemic, pe teme de un interes vital pentru destinul națiunii, dovadă chiar forma unor cronici ritmate, precum **Bismarqueuri de falsă marcă**:

*Bismarqueuri de falsă marcă,
Mie-mi pare cum că, parcă
De iubirea memfărimel
Nici un rău nu vă înfarcă.*

În zădar Alsasul, Posen,
Cu-a lor stare vă încarcă
Ochii voștri, să pricepeți
Unde duce-a țării barcă
Și ce rău ne prorocește
A cobirei neagră țarcă
Voi ne duceți spre piele,
Bismarqueuri de falsă marcă.
Escelența, bezedeaua
Cu mândrie poartă steaua
Ce cu stimă i-a fost dată
C-a putut a fi licheaua...
Ci în loc de ștreangul care
Se cădea, i-au dat cordeaua
Căci nevasta-i pentru-o târlă
De cătane fu cășeaua;
În zădar cu-a lor mândrie
Tu îngreuni canapeaua,
Crezi că lumea te admiră
Când colinzi în lung șoseaua;
În zădar mai taie mutre
Serioase mascaraua,
Cu blazoane-nchipuite
Ș-a împodobit cupeaua.
Știm ce-aramă este-ntr-însul
Și-i cunoaștem noi turaua.
'N-alte țări e-onoare mare
Decorația și steaua,
Dar ce merite-are dânsul
Escelența, bezedeaua?
E o carte măsluită
Toată viața lui, licheaua,
Și noi știm ce însemnează
De pe pieptu-l tlnicheaua.

Transestetica

Pe o filă de manuscris (Ms. 2256, f. 46 v.), Eminescu așterne cu creionul această autobiografie ironică:

D. Michalis Eminescu, vecinic doctorand în mai multe științe nefolositoare, criminalist în sensul prost al cuvântului și în conflict cu judecătorul de instrucție, fost bibliotecar când a prădat biblioteca, fost revizor la școalele de... fete, fost redactor en chef al foii vitelor de pripas și al altor jurnale necitite colaborator.

Și probabil că dacă Eminescu n-ar fi publicat în ele, ar fi rămas pentru totdeauna necitite. Așa este cazul „foii vitelor de pripas“, respectiv „Curierul de Iași“, ziar unde Eminescu ajunge în vara anului 1876, după ce este dat afară din postul de revizor școlar în urma căderii de la putere a guvernului conservator în frunte cu Lascăr Catargiu, și chiar cazul ziarului „Timpul“, care se identifică aproape cu numele lui Eminescu, atât de importantă a fost activitatea lui aici. Din cronicile teatrale pe care le publică în aceste gazete, putem cunoaște concepția despre teatru a teoreticianului Eminescu, *transestetica* sa, altfel spus, care este o prelungire implicită a *infraesteticii* creației sale dramatice.

În centrul *poeticii* sale *explicite*, Eminescu pune conceptul *firescului*, un concept atât de modern și, în același timp, propriu marii arte dintotdeauna. El apreciază, deci, valoarea unei scrieri dramatice și a unei interpretări a ei după criteriul firescului, al naturaleții, al mișcării neforțate, al „*limbii sănătoase*“, neafectate, al adecvării talentului la rol, cu un cuvânt, după criteriul *naturii*, idee care corespunde, de altfel, tradiției teatrului românesc, specificului național, și, respectiv, viitorului său, model fiind luat Millo. Iată acest punct de vedere în articolul **Teatru de vară**, subintitulat **În contra influenței franceze asupra teatrului românesc**, apărut la 4 iulie 1876, la rubrica Noutăți a „Curierului de Iași“, articol prin care Eminescu își începea cariera de critic teatral:

Actorii tineri al teatrului național au rădăcat în grădina cafenelei „Chateau aux fleurs“ o scenă mică, pe care execută cu

mult succes mici piese într-un act și canțonete înaintea unui public, adesea foarte numeros. Piese sunt în genere bine alese. D-nii Manolescu, Ionescu, Arceleanu și Alexandrescu, au fiecare câte un teren deosebit de comică, pe care câteodată ce-i drept îl părăsesc, dar în genere ei reprezintă roluri cari convin mai bine talentului lor. Aceasta ar trebui s-o urmeze întotdeauna și atunci teatrul românesc ar sta foarte bine. Constatăm cu plăcere că acești tineri, cu totul în antiteză cu vechii rutinari ai teatrului nostru, vorbesc natural, au ceea ce se numește l'art de causer, ceea ce în vremi trecute afară de Millo n-o mai avea nimenea...

Eminescu vede în această natură...

...un început de emancipare de nefasta influență franceză, cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mișcarea ei pe cataligi, cu vorba afectată și pronunția falsă.

Dacă nu gustă și nu apreciază „dramele lui Racine și Corneille și cum se mai numesc acei iluștri mergători pe cataligi”, ale căror opere le consideră „niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice”, Molière, în schimb, i se pare superior, un autor dramatic autentic, pentru că acesta „n-a avut alt profesor decât natura și de aceea e clasic în farsele sale chiar”.

În încheiere, Eminescu cere să fie „culese vechile traduceri” din Molière, Goldoni și Kotzebue - în cronică din 20 martie 1877, referitoare la repertoriu, îi va adăuga și pe Shakespeare, V. Hugo, E. Scribe -, întoarcerea, deci (cum spusese și în articolul din 1870 **Repertoriul nostru teatral**), la un „repertoriu cu limbă sănătoasă și de atât efect”, care ar putea curăța scena românească de „florile exotice și de senzație ale teatrului francez modern”.

a) Firescul

Concepția teatrală a lui Eminescu este clasică. A fi clasic înseamnă a nu avea alt profesor decât natura. În acest spirit trebuie înțeles și alcătuit „repertoriul nostru teatral”, preocupare de asemenea centrală a lui Eminescu, aflată în strânsă legătură cu viziunea sa asupra

teatrului. Desigur, trebuie să specificăm faptul că a fi în conformitate cu natura nu înseamnă a o imita. Firescul artistic nu copiază natura, viața cotidiană, el este un *firesc de gradul doi*, trecut adică prin spiritul și sensibilitatea creatorului. La el se ajunge prin exagerare estetică, o exagerare însă în marginile adevărului, ale realității, care face recognoscibilă lumea.

Că Eminescu era conștient încă de la început de acest adevăr, se poate vedea chiar de la primele rânduri ale romanului său *Geniu pustiu*:

Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Privești reversul aurit a unei monede calpe, ascultați cântecul absurd a unei zile care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decât celelalte în genere, estrageți din aste poezia ce poate esista în ele și iată romanul.

Prin urmare, proza nu-i oglindește fidelă a vieții, ci poezie extrasă din ea! Prin selecție, prin „estragere poetică“, deci, se obține *firescul estetic*. Astfel, există un firesc al artei grecești, un firesc al Renașterii, un firesc al goticului, un firesc al romantismului, un firesc al artei moderne etc. Acest firesc conferă gradul de *autenticitate* al unei opere. El dă, în fond, și acest lucru este esențial, *senzația vieții* și, implicit, bucuria speranței. Acest criteriu al „exagerării estetice“ îl avea, probabil, în vedere și Eminescu atunci când considera că *poezia* este sufletul unei piese. Și ce este poezia? Nu „exagerare“? Sau, cum o definește poetul:

*Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur peste jărâna cea grea.*

Și ce-i reproșase Eminescu piesei sale *Emmi*? „Că-i lipsește poezia care e *florul conducător*“. Același lucru îl spune acum în cronică teatrală din 28 nov. 1876, pe care o face spectacolului după comedia franțuzească *Ecaterina a II-a*: deși bine construită, îi lipsește „*tot ce înfrumusețează și constituie meritul nepleritor al unei piese: caracterizarea energică, farmecul limbii, c-un cuvânt poezia-l lipsește*“.

Eminescu pretinde acest lucru unei... comedii. Dar nu este oare Caragiale, în comediile sale, și un mare poet? Nu trăiesc ele prin farmecul limbii și caracterizarea energică a personajelor? Nu au ele un „fond nepătruns de melancolie” poetică? Sub impresia lecturii *Sufletelor moarte*, Eminescu îi atribuia această însușire lui Gogol:

Comica lui Gogol e irezistibilă și unită cu toate acestea cu un fond nepătruns de melancolie, cu un simțământ adânc al patimilor și durerilor ce mișcă această lume.

După un asemenea criteriu al „poeziei”, al *firescului estetic*, deci, Eminescu aprecia și un spectacol evreiesc, în cronică din 22 august 1876, considerată actul de naștere al teatrului idiș în țara noastră și un document de prim ordin pentru istoria teatrului evreiesc mondial:

Despre piese avem puține de zis, ele nu prezintă vreun mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost excelent. Astfel în piesa a doua (Filozoful amorezat și hasidul luminat, n.n.), actorul ce joacă pe hasid a reprezentat atât de fidel pe evreu cum îl vedem în toate zilele, apucat, cu vorba repede și măsurată, încrezut, răsând iute și clipind din ochi, încât trebuie să-i recunoaștem mult talent. În piesa a treia (Socrul și ginerele, n.n.) ginerele a fost jucat de un alt actor pe care-l credem cel mai talentat din trupa toată. El a jucat pe evreul uimit. Socrul e unul din aceia cari vrea să scoată neamul său la lumină, deci a luat ginere pe un fel de studiosus theologiae, om cu totul netrebnic și uimit de învățătura talmudistică. Acest rol a fost jucat în mod foarte caracteristic. Rădicând sprincenele adesea în sus și făcând creșți pe frunte, cu barba neagră, tunsă în mod deosebit, lung și slab, vorbind și cântând natural, ne-a arătat un adevărat prototip de minte pe dos și netrebnicie.

În această perioadă, pe imprimare ale prefecturii județului Vaslui, Eminescu scria comedia *Gogu tatii* în care înfățișează și un evreu, un personaj memorabil, pe nume Leizer Zolzangesind, pe care îl aflăm și în proiectul *Cenuștocă*. Acest personaj, urmă aparte în proiectele sale dramaturgice, nu este oare un ecou al frecventării Teatrului evreiesc

ieșean, implicit al acestui „adevărat prototip de minte pe dos și netrebnicie”? Iată cu câtă „energie” îl caracterizează Eminescu prin vorbirea sa:

Si mi bată? El vell Si mi bată, lu nu vral dechit si mi bată... Eu sunt Untertan nimfeschl și chind mă tragi de urechi pl mini, tipi toată Evropă (...) Și știi dimita cine estl stăpân în Tara Moldovii? Crezi că rumun? Rumun bun si are, rumuni bun la prășăli... rumun nu stăpân. Stăpân ist Leizer Zalzangezind. Sau: Leizer (strigând): Cine strigă? Iu strig? El strigă, strigă că iu strig. Eu vreu numa parale-a miu... Eu nu strig.

În acest tip de exagerare, așadar, înțelege Eminescu fidelitatea față de adevărul vieții. El, ca spectator, a fost uimit de uimirea cu care interpretul și-a jucat rolul. El, ca spectator, a participat total la iluzia scenică. Dacă actorii plăsmuiau un firesc de gradul întâi, precum în realitate, Eminescu nu ar fi avut o reacție atât de atașantă, de autentică. Dovadă că el vorbește de un joc „foarte caracteristic” și de crearea unui „adevărat prototip”. Obținute cum? „Vorbind și cântând natural”. Sau reprezentându-l „atât de fidel pe evreu cum îl vedem în toate zilele”. Fără talentul excepțional al actorilor însă, care rezolvă aparentul paradox, spectatorul Eminescu n-ar fi avut această senzație realistă de viață. Fără „straiul de purpură și aur” el n-ar fi văzut „jărâna cea grea” în chip atât de veridic, de direct, de viu și autentic.

Firescul poetic, realizat prin forța talentului, este la urma urmei un firesc de tip realist. În acest punct, în această concepție, Eminescu se înfățișează în tot adevărul său natural, în firea sa vitalistă, optimistă și sănătoasă, robustă și realistă, în tot echilibrul său moral și psihic. Din acest punct de vedere, asemănarea cu Shakespeare, cum vom vedea, este izbitoare.

b) Metoda identificării

Cu alte cuvinte, Eminescu apreciază la un spectacol numai ceea ce creează iluzia perfectă a vieții, numai ceea ce se identifică perfect cu viața, numai ceea ce este *alevea*. În cronica din 19 nov. 1876, pe

care i-o consacră spectacolului cu *Două orfeline*, Eminescu explică astfel „succesul deplin” al reprezentației:

Actorii, identificându-se cu rolurile lor, au produs în public acel efect pe care fiziologul îl privește ca o adevărată minune a naturei omenești, dar pe care numai simțământul adevărat, nu afecția, îl poate produce. Este în taina construcției sistemului nervos omenesc de a reproduce în mil de oameni simțemintele ce se petrec într-adevăr în unul singur și dacă succesul piesei a fost deplin, se poate conchide cu siguranță că actorii s-au identificat în rolurile lor, s-au simțit a fi aievea ceea ce autorul prescria să fie...

Cu o consecvență și rigoare de matematician, specifică întregii sale creații, Eminescu a ajuns cu demonstrația în acest punct când a găsit explicația succesului, prin analiza relației cauză-efect: dacă, într-adevăr, cauza este un *simțământ adevărat*, efectul va fi tot un simțământ adevărat, însă multiplicat. Astfel, adevărul scenic devine un

adevăr de viață și invers. Cum? Prin *metoda identificării*. Pe care o practică, deci, și spectatorul. Iată aici o teorie a trăirii, care mai târziu va face școală și va fi cunoscută drept „metoda lui Stanislavski”. S-ar fi putut numi „metoda lui Eminescu”, dar școala rusă de teatru era prea puternică, poate cea mai puternică din lume, și și-a impus metoda care i-a adus notorietatea. Meritul protocronist al lui Eminescu însă rămâne. De altfel, această metodă o găsim în infraestetica lui Shakespeare, și Eminescu, pe urmele ei, a explicat-o în acel an, 1876, dându-i o pecete proprie, aplicându-i, de fapt, concepția sa a priori despre *principiul identității*, din povestirea *Archaeus*. Condiția succesului, așadar, a succesului autentic, caracteristic marii arte, care nu are nimic a face cu „*tantiemele*” și succesul comercial, ce vine în întâmpinarea unui „*public de duminică*” (criticat aspru în cronicile din 22 nov. și 14 dec. 1876), este *identificarea*, atunci când se poate spune că actorii, deopotrivă cu spectatorii (adevărați, acei „*prieteni înțelepți*”, cum îi numea Oberon) se simt în aceeași comuniune a trăirii, se simt a fi aievea. „*Ceea ce autorul prescria să fie*”. Aici Eminescu ne oferă o altă idee prețioasă a transesteticii sale: piesa nu trebuie să fie un pretext, interpretarea e obligatoriu să fie în spiritul și chiar în litera ei, în orice

caz reprezentarea să materializeze fidel gândul autorului, tot ceea ce el a prescris a fi (a deveni) aievea.

Evident, poetica teatrală eminesciană nu poate fi înțeleasă dacă nu corelăm teoria firescului cu teoria sau metoda identificării. Or aceasta este tot una cu a spune că în teatru totul trebuie să plece de la înțelegerea autorului. O demonstrație în acest sens face Eminescu chiar pe terenul lui... Stanislavski, analizând adică un autor rus, pe Gogol. Cronica din 5 dec. 1876, despre spectacolul *Revizorul general*, marchează în același timp o dată de pionierat în privința caracterizării operei lui N. Gogol la noi:

Gogol e după unii cel mai original, după alții cel mai bun autor rusesc. Lucrul stă însă astfel: el și-a-nrădăcinat în minte viața reală a poporului rusesc, tipurile sale sunt copiate de pe natură, sunt oameni aievea, precum îi găsești în târgușoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăcești. Toate popoarele au asemenea scriitori, deși nu toți au compus câte o piesă de teatru. La germani Fritz Reuter, la americani Bret Harte, la unguri Petöfy, la români, pentru țăranul din Moldova Creangă, pentru crișani Slavici, pentru spiritul și viața târgoveșilor întrucâtva Anton Pann. Scrierile unor asemenea sunt greu, adesea cu neputință de tradus, de aceea va fi ușor de-a vedea că localizarea piesei de către avocatul din București, d. P. Grădișteanu, făcută după o traducere, căci numitul domn nu știe rusește, nu va avea o valoare tocmai însemnată.

Se înțelege, cum că prin caracterizarea de mai sus am voit să arătăm genul scrierei lui Gogol, nu să-l comparăm pe el cu alți autori de acelaș gen, decât cari cel rus poate fi mai însemnat...

Piesa aceasta este, după cum ușor se putea prevedea, mai mult epică decât dramatică, căci toți scriitorii populari sunt mai mult epici de la Homer începând și până la Fritz Reuter. Nu este dar vorba de lupte sufletești deosebite, de încurcături dramatice, precum le leagă și dezleagă autorii franțuji, nu de un plan, care să-ți fie interesul încordat până la fine. Ca toți scriitorii, care nu se silesc să ne spuie ceva, pentru a ne procura petrecere, ci care au de spus ceva adevărat, fie chiar un trist adevăr, Gogol nu vânează nicăieri efectul, pentru că el n-a scris pentru tantieme,

nici pentru succes, ci pentru că i-a plăcut lui să scrie, cum simțea și vedea lucrurile, fără a se preocupa mult de regulile lui Aristotel, și după a noastră părere, bine a făcut. Interesul febril pe care ni-l insuflă comediile franțuzești moderne, în care planul piesei se-ntemeiază sau pe adulteriu sau pe încercări de adulteriu, făcând din păcatele femeilor și bărbaților picanterii dramatice, pipărate cu expresii lunecoase și situații și mai lunecoase, toate acestea Gogol nu le cunoaște. Ai într-o răsadniță deosebite semințe, cade o ploaie și toate răsar în plină lumină, fiecare în felul ei. Ai și aici o răsadniță de oraș provincial, în care toți dormitează în păcatele moștenite, fără ca lumea să se preocupe mult de ei... când, lată că apare un revizor și toate aceste plante s-arată pline, greoaie, de-a dreptul pe scenă și cunoști că nu-i între ei nici o imitație de carton, nici un caracter afectat – sănătatea și înapoierea omenească s-arată așa cum sunt, și râdem de ele...

Natura și adevărul sunt serioase, Oricât de ridicule ni s-ar părea în costumul lui Momus, mizeria, nimicnicia caracterelor omenești și înjosirea lor pot produce veselie, dar aceasta va fi însoțită de o tristă rezonanță ca ariile de danț ale compozitorilor germani. De aceea s-au și observat că umoriștii cei mai veseli în scrieri, actorii cei mai comici pe scenă sunt între cei patru păreși ai lor triști și ipohondrici. Gogol însuși, cel mai glumeț scriitor al rușilor, a avut în suflet un fond de nepătrunsă melancolie, care au fost în stare să-i nimicească spiritul sub greutatea ei...

c) Viața

Acest ultim adevăr, desigur, este valabil și în cazul lui Eminescu însuși, căci și fondul său de nepătrunsă melancolie avea să-i nimicească sufletul, deși el n-a luat calea habotniciei precum Gogol, care a înlocuit foarte de timpuriu scrisul cu rugăciunea, de parcă acestea ar fi fost incompatibile și ireconciliabile. Luau valabil, cum o spune chiar el, pentru toate naturile grave și serioase, adică pentru toate naturile comice. Din această memorabilă cronică însă, o adevărată profesiune de credință, reiese, așadar, cu putere, cu o limezime de cristal, că singurul criteriu pe care Eminescu îl are în vedere atunci când judecă teatrul, literatura în general, este viața, cantitatea de viață pe care ele o conțin. Așa cum

speranța este consubstanțială vieții, tot astfel viața este consubstanțială teatrului. Și, implicit, speranța. Iată de ce piesele lui Eminescu, asemenea concepției sale teatrale, sunt cea mai mare dovadă că arta lui – căci experiența dramaturgului și-a pus pecetea, cum am văzut, asupra întregii sale creații – este o artă a speranței.

Căci ce înseamnă teatru? *Fiirecul vieții sau viața fiirecului*. Cu specificarea că prin fiirec trebuie să înțelegem fiirecul esențelor sau fiirecul estetic („*nu tot ce-i natural e și frumos*“, spunea Eminescu), iar prin viață – antiteza, conform ideii eminesciene că *antitezele sunt viața*. Este vorba, deci, despre concepția clasică, organologică a teatrului, când el este asimilat cu viața. Așa și piesa lui Gogol, *Revizorul*, este comparată de Eminescu cu o „*răsadniță de oraș provincial*“, iar personajele cu niște plante vii, veridice, aievea, nefiind nici unul „*o imitație de carton, nici un caracter afectat*“. Ele sunt serioase ca natura și adevărul, adică *s-arată așa cum sunt*, rele și înapoiate, de aceea, ca spectatori morali, râdem de ele.

Cu alte cuvinte, *veridicul* trebuie să primeze în artă, în reprezentare, și nu regulile, fie ele și aristotelice. Scena trebuie să înfățișeze deci *viața reală a poporulul, oameni aievea, tipuri coplate după natură*. În această opinie, Eminescu se regăsește în Shakespeare. Nu spunea oare „*divinul brî*“, prin gura lui Hamlet, că „*tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost, dintr-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrul de scârbă propriul său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor*“?

d) Spectacolul catoptric

Fiirecul artei shakespeariene este *măsura*. Hamlet, cerându-i actorului „*să nu spună un cuvânt mai mult peste ce este scris*“, îl povățuia: „*Nu fi prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe cane-l al: potrivește-ți gestul după cuvânt, cuvântul după gest: ținând seama mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor firești*“. A nu întrece *măsura lucrurilor firești* este o cerință aristotelică și, poate fără să fi știut, Eminescu s-a conformat ei din instinct artistic, întrucât și pentru el jocul actorului trebuie să fie natural, nu afectat

(*"mişcare pe catalig"*), iar scopul teatrului este tot de a-l pune lumii oglinda în față, de a înălța *oamenii adevați*, de a-i arăta așa cum sunt.

Realismul unei atare concepții se bazează pe ideea de oglindire. Opera lui Shakespeare e plină de metafora oglinzii. Oamenii sunt niște oglinzi vii, iar lumea este un teatru catoptic, un mecanism complex care o înălțează (oglindește) după chipul și asemănarea ei.

La fel funcționează și la Eminescu metafora oglinzii. Ea are inițial o funcție realistă, apoi una magică. Regele Tlă *„Intră într-o sală a cărei podea era o mică oglindă de aur... sala fără acoperământ... deasupra, cerul cu toate oceanele de stele... în oglindă cerul cu toate oceanele de stele...”*. Reflectarea este la început univocă și adesea Eminescu asociază oglinda cu suprafața mării: *„oglină mării”*. Și magul din Memento mori (Egiptul) privește *„pe gânduri în oglinda lui de aur; / Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun”*. Dar, deodată, când el *„a citit semnul întors”*, o lume se transformă în pustiu, vântul ridică nisipul *„astupând cu dânsu-orașe, cu gigantice sticluri”*. Dimpotrivă, când Tlă strigă spre oglindă și invocă apariția lui Isis, *„tabla se-nnegri”*, deveni deci asemenea pământului și deasupra ei se iviră *„chipuri de oameni și animale”*. Mai mult, când Tlă îi cere demonului să-i arate nu *„chipuri trecătoare”*, ci adevărul, pe tabla neagră se zugrăvi (oglinzi) însăși scara naturii, cu mișcarea ei organică:

Jos, mineralele în care plante își duceau rădăcinile... animalele își duceau rădăcinile în plante, omul în animale, mineralele în om, plante în minerale, animale în plante, omul în animale...

Când Tlă înțelese, *„oglină se auri... și cerul se adânci în infinitul ei...”*. Apoi *„regele ieși și trânti ușa după sine”*. În clipa aceasta, oglinda își dezvăluie și mai exact adevărata identitate spectaculară personificatoare:

Oglinda singură se-ncreșt ca suprafața unui lac... glasuri se certau în fundul ei ca sfada valurilor.. Chicot și plâns... fluț, urlet... suspin și un glas mare începu să rădă prin tot caosul de glasuri mici...

Un glas chiar se întrupează, devine vizual: „*un glas îmbla prin sală*“, în timp ce spunea că „*în pleire și renaștere este eternitatea...*“. Dar metafora oglinzii capătă o funcție cu adevărat mefistofelică atunci când Tlă se află în ipostaza marchizului Alvarez și „*se luptă cu chipul lui propriu ieșit din oglindă*“. După ce-l ucise, „*umbra din oglindă începu a râde*“, apoi făcu să dispară cadavrul și deveni „*noul marchiz*“.

În acest *spectacol catoptric* însă, spectral, iluzia vieții transpare infinită. Senzația de aievea, de mișcare palpabilă, de „*teatru întreg*“ este copleșitoare. La Eminescu, impresia de teatru se obține deseori prin mijloace nerealiste. Dar Shakespeare însuși nu proceda de multe ori la fel? Ce este „duhul“ dacă nu un mijloc teatral cu funcție pe cât de materială, pe atât de spectrală?!

Indiscutabil, funcția realistă a oglinzii este recesivă față de cea magică, pentru că la Shakespeare, ca și la Eminescu mai târziu, teatrul este *viață*, dar nu orice fel de viață, ci viață prin oglindire, „*metaforă a vieții*“, cum definește Eminescu romanul, *viață de gradul doi*, deci, sau, și mai sugestiv, *viață la puterea „n“*, în sensul că arta, mai ales arta „*divinului brit*“ nu imită, nu fotocopiază, ci continuă cu maximă intensitate și complexitate viața, natura în general.

În acest sens, arta este, cu expresia bătrânului Arbore din *Mira*, *oglindea speranței*. Hegelian vorbind, dacă Speranța este Ideea, atunci „*arta este dezvăluirea Ideii în materie*“. Același lucru trebuie să-l facă și actorul, să recreeze viața la puterea „n“, să fie o oglindă a speranței. Dar cum? Fără a fi „*mai Irod decât Irod*“, adică, prin „*munca cu el însuși*“, cum avea să zică Stanislavski, să se *identifice* cu personajul. Însuși Hamlet o spune (Actul II, scena 2), după ce Actorul I a recitat o „*tiradă pătimășe*“:

*Au nu-l cumplit: acest actor, cu numai
Al minșil joc, un vis al suferinței,
Atât s-a întrupat în plăsmuirea-i
Încât frământul i-a pălăt obrajii...
Lacrimi în ochi, privire rătăclită,
Glas spart, și ființa-ntreagă pe potrlva
Închipuirii?*

„Metoda identificării” își are, așadar, în Shakespeare părintele. Am exemplificat-o pe larg atunci când am studiat complexitatea infraesteticii „divinului brit”. Dar el este părintele atâtor metode, cum am arătat. E deja un truism să spui că Teatrul este sinonim cu Shakespeare. El a devenit Dramaturgul Total, marele model, suprema tentajie pentru toți cei ce vor să pășească în țara speranței sau a vieții la puterea „n”. Și Schiller, și Goethe, și pe urmele lor și Eminescu au ambiționat un teatru de proporții shakespeariene pe țărâm național. Cu puțină șansă, Eminescu ar fi putut fi un *Shakespeare al românilor*. Competiția cu marele model – din momentul în care l-a descoperit, căci întâi i-a citit pe Schiller, Goethe, Kotzebue etc., deci pe autorii germani, pentru că Eminescu a trăit la Cernăuți, Viena, Berlin, în mediu germanic –, a lăsat urme prețioase în toată creația sa. Să le „moșim” în ordinea lor firească, pentru a înțelege mai limpede infraestetica și transeestetica eminesciană, concepția sa implicită și explicită despre teatru și lume.

SHAKESPEARE ȘI EMINESCU

O primă urmă infraestetică a legăturii geniale dintre Shakespeare și Eminescu se găsește pe pagina celei dintâi versiuni din *Horia* (Ms. 2262, f.4), când tânărul Eminescu plănuia un ciclu de piese inspirate din revoluțiile ardelenne (*Răsunet, Horiadele, Iancu, Răzbunarea română...*), pe care intenționa, probabil, să le scrie ținând seama de modelele menționate în continuare: *Ariel, Faust, Don Juan...* Prin urmare, Eminescu era, la 16 ani, familiarizat cu una, cel puțin, din operele lui Shakespeare, respectiv cu *Furtuna*. E sigur însă că el cunoștea de timpuriu mai multe piese, dacă nu chiar opera întreagă a „celui mai mare poet pe care l-a purtat pământul nostru“, cum avea să spună mai târziu. Astfel, o asociere oarecare de idei, într-o însemnare din vremea călătoriei inițiatice prin Ardeal, când ajunge de la Blaj la București, amintește de Coriolan:

Urmărirea din partea mea a celei fete de boieri în Cișmigiu – când am venit din Blasiu. Figura – Coriolano!”

Ca sufleur în trupa lui Pascaly îi cunoștea bine nu numai pe autorii pe care-i „sufla“ sau „copia“ – îndeosebi francezi și germani, cum mărturisește chiar Caragiale („*într-o noapte mă pusese în curentul literaturii germane...*“), dar îl știa bine și pe Shakespeare, căci în toamna lui 1868, când începuse să scrie romanul *Geniu pustiu*, evoca „*geniul divinului brif*“ în fraza următoare, pe care o va reproduce întocmai și în *Sărmanul Dionis*:

Părea că genul divinului brit Shakespeare expirase asupra pământului un nou inger lunatic, o nouă Ophelia.

Această „nouă Ophelia” fiind prototipul fecioarei eminesciene, copila serafică pe care autorul romanului și apoi Dionis și-o închipuie și o aud rugându-se: „rugăciunea unei vergine”.

Tot în această perioadă, Eminescu visează să scrie o tragedie de tip clasic **Crucea-n Dacia** sau **Joe și Crist**, notându-și ca sursă de inspirație pe Polydecte al lui Corneille, cât și mai multe tragedii inspirate din istoria neamului, printre care și tragedia **Mihai cel Mare**, aici luând ca model pe **Iuliu Cezar**, piesa lui Shakespeare, pe care o indică în apropiere (cf. Ms. 2254, f. 301 v.), în intenția, probabil, de a conduce intriga și uciderea mișelească a lui Mihai după ilustrul exemplu antic.

Și tot acum e perioada febrilă când, în paralel cu proiectele sale, cum ar fi proiectul epopeic **Genaia**, în care își propune: „*Să proclam deasupra ruinelor lumii un nou idol: omul*”, citește enorm, „mai mult drame”, așa cum scrie un alt biograf al său, Șt. Cacovean, precizând: „*Unele le citise de atâtea ori încât le știa pe de rost și-mi declama din ele ceea ce îi plăcea mai tare*”. Pe altele era nevoit să le copieze. Ba chiar să le și traducă. Integral traduce numai drama într-un act **Histrion** de Guilom Jerwitz. E drama tulburătoare a bătrânului actor Histrion, care trăiește până la capăt intrarea în neant a gloriei de odinioară, după ce, cu sacrificii, predă ștafeta artei sale propriului fiu. Neîndoiește că Eminescu le declama prietenilor săi transilvăneni, aflați la București, din această piesă, al cărei subiect mulțumea spiritul de actor al „*tânărului aventurar*”, cum îl numește Caragiale în portretul ce i-l face în **În Nirvana**. Și, desigur, i-o fi plăcând mult monologul în care bătrânul histrion își aseamănă soarta cu cea a regelui Lear, din care declamă:

„Cu plânsul meu ei nu pot nimic să aibă,
Nu-s eu regele însuși?”
Sărmane Lear, teme-te de înseși lacrimile tale,
ele vor escita prepusuri, ele se vor explica rău;
vrei tu să-ți aperi lacrimile cu coroana,
pe care ai dat-o nu de mult fiicelor tale fâșarnice? (declamă iarăși) „Sunt un rege...”

Dar marele moment al acestei perioade îl constituie cunoașterea tratatului lui Rötischer **Arta reprezentărei dramatice**, din care începe

să traducă, traducere la care va lucra cu multă încordare și răspundere timp de 3 ani. Cu acest prilej, Eminescu va cunoaște și aprofunda probleme vaste legate de estetica teatrală, de la dramaturgie și până la jocul actorului, de la tehnica pronunției și până la cele mai mici secrete ale artei scenice, opera lui Shakespeare fiind adesea citată de Röttscher. Traducerea acestui faimos op va fi pentru Eminescu un prețios îndreptar pentru toată activitatea sa, adnotările pe marginea textului tradus oglindind marele impact intelectual pe care el l-a avut cu această lucrare.

Astfel, Eminescu își nota un lucru care, pătruns, luminează înțelegerea operei eminesciene în esența sa:

Va să zică nu curățenia or spurietatea materialului unei limbe, ci organismul cel fin al logicei sale – acesta e lucrul principal.

Limba engleză, ca și limba română, excelează prin „organismul cel fin al logicei sale“, dovadă că meditațiile unui Hamlet, de pildă, nu au fost întrecute în adâncime de nimeni. Asemenea, pentru noi, finețea și bogăția cugetărilor lui Eminescu, turnate în „curățenia“ formelor artei sale, nu au încă egal și poate nu vor avea vreodată.

Un singur exemplu. Guildenstern era pus de rege să-l descoase pe Hamlet. În scena 2 a Actului III, Hamlet îi dă un flaut și-l roagă insistent să cânte din el. În zadar, Guildenstern nu știe, nu știe nici cum să-l apuce, nu-i destoinic defel. Reamintim răspunsul lui Hamlet:

Și-atuncea iată ce lucru de nimic mă socotești. Vrei să mă faci pe mine să cânt; vrei să arăți că-mi cunoști clapele; vrei să-mi smulgi măduva tainei mele; vrei să mă faci să sun de la cea mai de jos până la cea mai de sus notă a scării mele; și această orgă este doldora de cântece și de tonuri alese – totuși n-o poți face să glăsule. Crezi oare, fir-ar să fie, că-l mai ușor să cânți din mine decât dintr-un flaut? Botează-mă cu numele oricărui instrument vorești, oricât m-ai zgândări tot n-al să mă poți face să cânt.

Am reluat această replică aici, pentru a observa cât de muzical a prelucrat-o Eminescu:

*De vorbiți mă fac că n-aud,
Nu zic ba și nu mă laud;
Dănuși precum vă vine,
Nu vă șuter, nici v-aplaud;
Dară nime nu m-a face
Să mă leu dup-a lui flaut;
E menirea-mi: adevărul
Numa-n inima-mi să-l caut.*

Cunoașterea tainelor unei arte, ale creației în general, ca și cunoașterea sufletului omenesc, presupun un mod de inițiere asemănător, este ca o călătorie ritualică spre centrul unui labirint, spre inima orgii lui. Este evident că între *organismul cel fin al logicei* unei limbi și *curățenia* materialului ei există un raport direct proporțional. Așa se explică, desigur, faptul că Eminescu era așa de „zgârcit” cu publicarea lucrărilor sale. Iată ce spunea el în acest sens:

A ieși în publicitate nu-i glumă. Mai de multe ori îmi pare rău c-am publicat ceea ce am publicat. Este o zicală din bătrâni: gura să albă trel lacăte: în inimă, în gât și a treia pe buze; când îți va scăpa cuvântul din inimă, să nu scape de cealaltă, că dacă ai scăpat o dată vorba din gură, n-o mai prinzi nici cu calul, nici cu ogarul, ba nici cu șoimul. Trebuie să cumpănești de-o sută de ori o scriere până o dai publicității.

Metafora are o densitate și o rigoare atât de mare încât în lucrările finisate de Eminescu – și nu numai în ele – este imposibil să schimbi un cuvânt fără a nu strica expresia întregului sau sensul lui!

Sigur, există și teoria spontanietății, conform căreia scriitorul poate să scrie de-a valma ce-i trece prin cap, fiindcă geniul le aranjează pe toate. Stângăciile, improvizațiile, imperfecțiunile sunt considerate calități în romanele realismului, nemaivorbind de literatura secolului XX marcată de dadaism și alte isme. Dar autorii clasici nu concepeau așa ceva, să scrie fără un plan, nemaivorbind de existența unui scenariu divin pe care un scriitor adevărat îl urmează. Avea oare această rigoare Shakespeare? Dar ce altceva este „măsura lucrurilor firești” dacă

nu o regulă de fier a creației?! I s-a reproșat „iregularitatea“ operei sale, dar aceasta e numai o impresie, este doar „părută“, așa cum și viața pare haotică, însă unui „ochi mai clar i se arată îndată unitatea“ care o guvernează. Dar să-i dăm cuvântul tânărului Eminescu, care, deși abia împlinise 20 de ani, în articolul *Repertoriul nostru teatral*, apărut la 30 ianuarie 1870 în revista „Familia“, dovedește o mare maturitate în analiza pe care o face teatrului românesc de atunci, pe care îl cunoștea foarte bine, punându-i în față oglinda „genialei acvile a Nordului“:

...Cauza căderii cele adânci a dl. Bolintineanu în aceste creațiuni pare a fi împrejurarea cum că a aruncat ochii pe geniala acvilă a Nordului: pe Shakespeare. Într-adevăr, când ai în mână opurile sale, care se par așa de rupte, așa de fără legătură în sine, și se pare că nu e nimica mai ușor decât a scrie ca el, ba poate a-l și întrece chiar prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic care să fi domnit cu mai multă siguranță asupra materiei sale, care să fi ținut cu mai multă conștiință toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare; căci ruptura sa e numai părută, și unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism și de profunditate care domnește în toate creațiunile acestui geniu puternic. Goethe – un geniu – a declarat cum că un dramaturg, care cetește pe an mai mult de una piesă a lui Shakespeare, e un dramaturg ruinat pentru eternitate. Shakespeare nu trebuie citit, ci studiat și încă astfel ca să poți cunoaște ceea ce-ți permit puterile ca să imiți după el, căci, după părerea mea, terenul shakespearian, pe care d. Bolintineanu ar fi putut să-l calce mai cu succes, ar fi fost acela al abstracțiunii absolute, cum sunt d.e. Visul unei nopți de vară, Basmul de iarnă, Ceea ce vrei etc.

Deci, la 1870, Eminescu citise „toate creațiunile acestui geniu puternic“, indicându-i lui Bolintineanu feeriile shakespeariene, creații ale fanteziei pure, pe care le numește „abstracțiuni absolute“. Dar Eminescu nu elogiaza creația Maestrului său doar prin opoziție cu teatrul artificios și vulnerabil care se scria atunci la noi, ci merge și mai departe, în

adâncimea lucrurilor, încercând să definească esența acestei creații prin rădăcinile sale, pomind de la „cântecele populare” (Ms. 2257, f. 52):

Flori mirositoare, însă sălbatice ca florile din cununa nebunului rege Lear. Oare amestecul ce pare fără înțeles a florilor sălbatice ce se strecoară prin pletele bătrânului rege nu sunt metafora vie a creierilor săi, în cari imaginile, florile gândirei s-amestecau sălbatice și fără înțeles? Și câtă profunditate în acele gândiri, și cât miros în acele flori. Astfel sunt florile sălbatice – cântecele populare. Pe câmpiile lor a cules Shakespeare și orice poet național – pe alte câmpii însă a cules poezii aceia cari vorbesc de rai și iad, de îngeri și demoni, de stelele cerului și de mărgăritarele din fundul mării. Shakespeare a vorbit de om cum e. Bețivul său e bețiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul său sceptic și fiecare om e murit din gros cu coloarea caracterului său, căci Poporul concepe cum vede, și Shakespeare a fost al poporului său, prin escelință.

Această însemnare este de o importanță excepțională. Ca în toate însemnările de jurnal, de laborator, Eminescu se definește aici și pe sine ca poet național, delimitându-se de „poezii aceia cari vorbesc de rai și iad, de îngeri și demoni, de stelele cerului și de mărgăritarele din fundul mării”, delimitându-se, deci, chiar de sine, mai exact, de acea parte a creației sale ruptă de adevăratele rădăcini, de câmpiile florilor populare!

Totodată, găsim aici, în esență, poetica eminesciană, pe care, mai târziu, o regăsim dezvoltată în cronicile sale teatrale: un autor este național fiindcă el concepe așa cum vede, asemenea Poporului, al cărui reprezentant exponențial este. La această fidelitate față de viață, nu este posibil să se ajungă decât prin identificarea cu ea. Numai astfel va putea fi oglindită cu acea măsură a lucrurilor firești. Arta este o oglindă a speranței numai dacă atinge acest ideal de a reprezenta lumea întocmai, aievea, cu propriul chip mereu mișcător, vesel sau trist, urât sau frumos, virtuos sau păcătos, dedublat sau simplu. Nu spunea oare Eminescu în poezia „hamletiană” mai sus citată că menirea sa e adevărul?!

În fine, însemnarea mai conține o urmă prețioasă. De unde o fi scos Eminescu acea imagine extraordinară a regelui Lear, în pletele căruia florile sălbatice, cu care se amestecă, sunt „metafora vie a creierilor săr”? Nu se află notată oare aici impresia pe care i-o fi lăsat-o imaginea lui Lear din viziunea spectacolului pe care îl văzuse la Viena?

Și cât de mult a dorit să-l vadă, ne-o spune Stefanelli în *Amintirile sale*: „Era în 22 sau 23 decembrie a anului 1870 și în teatrul Curții avea să se reprezinte *Regele Lear* de Shakespeare. Nici Eminescu, nici eu nu avusesem ocazia să vedem acest cap de operă. Ne-am dus amândoi la patru ore d.a. și ne-am așezat lângă ușă și tot nu eram noi cei dintâi, căci alții veniseră înaintea noastră, dar tot puteam spera că vom cuceri un loc bun pe galerie, dacă se succede să rămânem în locul unde ne postasem. Era un ger cumplit atunci și vântul ne pătrundea până la oase. Înghețasem de frig și tot băteam din picioare ca să ne mai încălzim. Zgribuliți și tremurând am rezistat până aproape de șase ore, dar eu unul nu mai puteam suferi gerul și-i zisei lui Eminescu să lăsăm dracului și pe Lear și pe Shakespeare și să ne ducem acasă. Eminescu n-a vrut să părăsească postul său, iar eu am ieșit din mulțime înnebunit de frig și am ținut tot o fugă până acasă, ca să mă încălzesc. Eminescu a rămas însă, a asistat la reprezentație și a doua zi a răs de mine că am fugit de un loc așa de bun...

Regele Lear, deci, ca și Hamlet îi sunt binecunoscute, căci replici din ele îi vin des sub condei. De multe ori în articolele politice va insera vorba lui Hamlet din scena cu actorii, generalizând-o: „Ce e Hecuba pentru ei?”. De asemenea, tot în prelungirea concepției sale despre veridicitatea teatrului, despre firescul interpretării, Eminescu va face într-o cronică, în legătură cu aceste piese, câteva considerații cu privire la felul cum se poate obține un efect teatral natural în cazul cecității și nebuniei:

...Pentru a fi frumos, orbul trebuie să fie liniștit. Un orb agitat de spaimă sau de patimă este un spectacol penibil. Tot astfel nebunia reflexivă și numai aceasta este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sunt adevărați înțelepți. Cuprinși de o idee fixă, exprimă în maxime paradoxale adevăruri veșnice, dar aceste idei

paradoxale, pe care omul cuminte le exprimă c-un fel de agitație, nebunul le spume liniștit, ca un ce cu totul firesc.

Pe o altă filă a aceleiași manuscris (Ms. 2285, f. 377), Eminescu scrie în engleză: „*That ist (sic) the question*“, iar pe fila 126 (suntem în perioada berlineză) își notează un proiect de parodie la adresa practicii „localizărilor“, în stilul lui Bottom, meșterul-actor din **Visul unei nopți de vară**:

SHAKESPEARE, RICHARD AL III-LEA

Iese îmbrăcat ca o beșleagă turcească, da cu opinci.

Mustețele cat-a oală.

Scoate luleaua din ciorap.

Este înainte de toate trebuință să traducem clasicii străini.

Să-ncepem dar cu Shakespeare.

Primul cari trebuiește naturalizat.

Bine, cu ce dramă începem?

Cu Richard III.

Bine. Să naționalizăm tipurile. Din rege facem o beșleagă turcească, din regină o virgină și din R. III un iezuit.

Când să fie gata traducerea?

Cine dobitoc întreabă?

În astă sară, se-nțelege.

Cum așa... o tragedie până sara?

Ah! ești prost. Ești tu geniu ca noi? Pepeleo, tu scrii pe beșleagă și pe iezuitul.

Mulți mi-mputară mie că n-am mutră regală

Și că a mea mustață prea caută a oală.

Tot aici, la Berlin, unde studiile sale culminează cu traducerea pe care începuse s-o facă din **Critica rațiunii pure** a lui Kant, Eminescu încheie poemul **Împărat și proletar**, ce trădează aceleași evidente înrâuriri din Shakespeare. Este vorba în special de acea viziune pe care o are Cezarul, copleșit după înfrângerea Comunei, de remușcarea ororilor săvârșite:

Îl pare că prin aer în noaptea înstelată,

Călcând pe vârf de codri, pe-a apelor măriri,

*Trecea cu barba albă – pe fruntea-ntunecată
Cununa cea de pale îl atârna uscată –
Moșneagul rege Lear.*

Și nu acum prinde contur în mintea poetului celebra **Glossă**, în care Eminescu își „împrumută” concepția despre lume de la Shakespeare?! În **Cum vă place sau Ceea ce vreți**, cum îl traducea Eminescu exact pe **What You Will**, Shakespeare spune prin gura surghiunitului Duce la vederea nefericitului Orlando:

*Ați văzut? Nu suntem singurii nefericiți.
Căci în nemărginitul teatru-al lumii
Se joacă întâmplări mai dureroase
Decât pe scena noastră.*

Iar prin ceea ce spume Jaques filosoful sau melancolicul, imaginea lumii ca teatru se completează:

*Lumea-ntreagă
E-o scenă și toți oamenii-s actori.
Răsar și pier, cu rândul, fiecare:
Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sunt cele șapte vârste...*

Și iată cum își continuă Eminescu maestrul:

*Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul și pe patru,
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plânge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.*

Și mai departe:

*Căci acelorași mijloace
Se supun câte există,
Și de mii de ani încoace
Lumea-l veselă și tristă;
Alte măști, aceeași piesă
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera și nu ai teamă.*

Această poezie, care apare abia în 1883, în volumul publicat de Maiorescu, este atinsă, evident, de acel „fond de nepătrunsă melancolie” al lui Eminescu, asemenea unui vers cheie, din poezia Dezgust, pentru înțelegerea viziunii lui teatrale asupra lumii și ființei:

Totu-i mască pentru mine, însumi eu îmi par o mască.

Dar și Lear spunea, cu luciditatea omului trecut prin multe:

*Noi când ne naștem plângem că intrăm
Pe-această mare scenă de bufoni!*

Și tot Divinul Brit înălța, în Henric al V-lea, un imn teatrului și „prietenului înțelept”, cum îl numea el pe bunul spectator:

*O, de m-ar duce-o muză de văpaie
În cerul luminos al poeziei,
Teatrul un regat, actorii prinți
Și regi măreața scenă s-o privească!*

Fără îndoială că și pentru Eminescu „teatrul e un regat”, așa cum și lumea e un „întreg teatru”, așa cum însăși ideea din capul omului eminescian este o dramă, cu personaje, cu lumini, cu „pânze zugrăvite”... Pentru că ideea în sine este o abstracție, numai trecerea ei în dialog, în replică, în materie, cum spunea Hegel („arta este Ideea în materie”), o învie, o umanizează, îi dă sufletul vieții, o umple de Archaeus. Trecerea ideii în dialog înseamnă însă nu numai trecerea ei

în viață, dar și în speranță, intrarea ei în lume, în dialog cu lumea. Această operație este însă foarte delicată, pentru că riscă să coboare ideea, să o minimizeze, să transforme „*tainica simțire*” în marfă, în „*cuplete de teatru*” pentru „*spectatorul de duminică*”:

*Acea tainică simțire, care doarme-n a ta harfă
În cuplete de teatru s-o desfaci ca pe o marfă,
Când cu sete cauți forma ce să poată să te-ncapă,
Să le scrii cum cere lumea, vro istorie pe apă?*

Această lume care cere „*istorii pe apă*” este și pentru Eminescu, fără îndoială, o „*mare scenă de bufoni*”. Nu spunea el oare că... „*Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozi*”, cât și tot felul de... „*Panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii, / Măști cu toate de renume din comedia minciunii*”.

Însă legături shakespeariene puternice găsim la Eminescu în proiectele dramatice propriu-zise, evident, în cele ajunse la o însemnată dezvoltare. Astfel, **Bogdan Dragoș** și **Grue-Sânger** respiră o inconfundabilă atmosferă macbethiană. Aceste tragedii sunt de altfel proiecte gemene, având replici, scene, situații, personaje aproape identice. Pe deasupra, amândouă sunt scrise cu același caracter și cu aceeași cerneală (violet închis și, ulterior, pentru modificări, violet mai deschis). Toate acestea duc la concluzia că este vorba de o gestație comună, petrecută în epoca ieșeană. Deși mai lacunară decât **Bogdan-Dragoș**, **Grue-Sânger** este mai edificatoare, prin amestecul original de motive, istorice și mitologice, pentru spiritul teatrului eminescian.

Spirit care s-a vrut românesc în esență și shakespearian în formă și proporții, confluențe de motive culte și populare, naționale și universale decantându-se sub semnul unei noi originalități. Iar aceste motive culte, universale, mai exact, unele scene și personaje, chiar și conducerea intrigii, amintesc izbitor de teatrul shakespearian. De pildă, Sas și Bogdana din **Bogdan-Dragoș**, și „*gemenii*” lor, Mihnea și Irina din **Grue-Sânger**, cât și complicitatea dintre ei, aduc aminte de Macbeth și Lady Macbeth și de modul lor de a acționa. După cum scena dintre Dragul și Bogdan, în care tatăl îi transmite fiului coroana, e o scenă pe care am întâlnit-o în **Henric al IV-lea** (Partea a II-a, Actul IV, scena 4).

Apoi personajul care dă titlul piesei **Mira**, din proiectul cu același nume, a fost conceput după tiparul Ofeliei, din faza lunatică, dar, asemenea Julietei, ea e adormită cu narcotic și moartea aparentă a Mirei stârnește în tânărul Maio o mare durere. Și tot în **Mira**, Eminescu concepute, după modelul „teatrului în teatru” din **Hamlet** sau din **Visul unei nopți de vară**, o „comedie la curte”. De asemenea, în **Dicționarul de rime** întâlnim numele Desdemonei (Ms. 2265. f. 139), după cum un vers dintr-o replică a lui Arbore trimite la **Basmul de iarnă**.

Procedeul îl va folosi din plin în publicistică. Cutărei situații politice îi „potrivește” o replică a lui Hamlet, altelea una a lui Falstaff, cum procedează în următorul pasaj dintr-un articol apărut în „Curierul de Iași:

...Toți promet cu religiozitate publicului că vor face impresia nemuritorului Sir John, admirabilul Sir John Falstaff cum îl descrie Shakespeare divinul, Sir John, care de o mulțime de ani nu s-a mai văzut genunchii de gros și gras ce este și care a câștigat aceste invidiabile dimensiuni numai din cauza sentimentalității sale. Ah! Enrichet dragă – strigă Sir John – când eram tânăr, eram atât de subțirel, că m-ai fi putut trece prin inelul unui membru de la primărie – dar ce să le faci grijilor și necazurilor, ardă-le focul: ele îmflă pe om”.

Altă dată, vorbind despre soldații morți sau răniți în Războiul pentru independență, îi vine în minte tot ilustrul personaj, respectiv...

...vestitul monolog al lui Sir John Falstaff în care el dă definiția onorii: Gloria nu se bea, nu se mănâncă, nu se îmbracă; ea nu vindecă oasele sfărâmate de ghiulele, nu cârpește mantalele rupte prin care suflă amorțitorul crivăș, nu-nlocuiește porumbul crud, pe care l-au mâncat soldații noștri, cu pâine caldă, c-un cuvânt, gloria ce-o câștigi e frumos lucru, dar pentru dânsa e bine ca omul să nu riște nici măcar degetul cel mic...

După cum în articolul **Inegalitatea naturală** din „Timpul”, Eminescu dă un citat din **Troilus și Cresida**, vorbele pe care Shakespeare le pune „în gura cumintelui Ulls”:

Dacă planeții în vălmășag rău ar rătăci fără regulă, ce grozăvie ar fi! Ce furtună ar fi pe mare, cum ar tremura pământul, cum ar turba vânturile! Frica, răsturnarea, groaza și dezlănarea ar rupe la pământ, ar submina, sparge, dezrădăcina din încheieturi concordia și liniștea dintre state...

Dar cea mai complexă urmă a eminescienei obsesii shakespeariene, în speță macbethiene, este legată de ultimul proiect al **Dodecameronului dramatic**, respectiv de tragedia **Alexandru Lăpușneanu**, creație de maturitate a lui Eminescu, dar pe care o plănuise încă din adolescență, cum reiese dintr-o însemnare de la 1868 (Ms. 2254, f. 301):

Din Alexandru Lăpușneanu s-ar putea face un Makbeth românesc cu întrebuițarea mai ales în ultimul act a novelei lui Negruzzi.

Alte două însemnări datează din timpul lucrului la traducerea cărții lui Rötcher. Prima (Ms. 2254, f. 389):

Macbeth, Othello, Theseu, Carol Moor. Lear – această mână gigantică a timpilor eroici...

A doua, cuprinde o caracterizare a personajului (Ms. 2254, f. 437 v.):

Fiece vorbire a lui Macbeth e oarecum o catastrofă pe care o trăiește sufletul său. Mai că nu e o temă mai grea pentru jocul mut decât scena aceasta, pentru că acest joc are să ne arate intuitiv în Macbeth căderea unei naturi din cele mai dotate, prin puterile întunecoase ale egoismului.

Și totuși, în realizare, tragedia **Alexandru Lăpușneanu** nu este atât de impregnată de spiritul macbethian precum **Bogdan-Dragoș** și **Grue-Singer**. Dimpotrivă, cu toate că s-a vrut a fi un „*Makbeth românesc*“, atmosfera ei stă sub semnul ironiei, al jocului pe față, al glumei chiar. Iată cum își face intrarea eroul piesei (scena II):

LĂPUȘNEANU

(pentru sine)

De se-ntâmplă-n astă țară vre o mare fărădelege...

Cine poate fi de vină? Lăpușneanu se-nțelege!

(Tare, râzând)

Bună vreme, bună vreme... adunați că și la joc

Vă văd veseli, vă văd bine, vă văd zdraveni la un loc

Sigur ați vorbit de bine despre mine ca altădată.

BOIER I

Ne-nchinăm măriei-tale cu supunere plecată.

LĂPUȘNEANU

Lăsați... Mie-mi place omul ca să fie precum e...

E viclean, viclean rămâie... De mă-ți întreba de ce?

Vă răspund că-n astă lume pe cât gândul meu socoate

Unul a știut ce face... Dumnezeu! are dreptate,

Iară lumea asta largă o umplu cu ce-a putut

De aceea fieșcine fie cum el l-a făcut...

Nu încerce să arate altfel... Eu? rămân ceea ce sunt!

Crud, cum ziceți voi – nu rege, ci tiran pe-acest pământ...

Același lucru îl cerea Eminescu, cum am văzut, și de la teatru, să arate lumea așa cum este, după chipul și asemănarea ei, rolul Demiurgului jucându-l, evident, autorul și apoi interpreții piesei sale. Diferența dintre

Macbeth și Lăpușneanu, deci, este foarte mare: Macbeth este un dedublat, un însetat de putere, un bolnav de egoism, un personaj care, ca și Iago sau Richard al III-lea, nu-și dă arama pe față, ci face un „dublu mârșav joc”, fiecare vorbă a lui fiind „oarecum o catastrofă pe care o trăiește sufletul său”, pe când Lăpușneanu este la lumina zilei, ca și la întuneric, același, el este așa cum pare, viclean și crud, adică tirania se însoțește cu viclenia pe față și chiar este mândru de acest caracter al lui. Alexandru Lăpușneanu pare mai degrabă scos din „Comedia cea de obște”, din galeria de măști ale prezentului, pe care Eminescu îl înfiera în *Satirele* sale.

Deși aparține „*veacului de aur*“, Lăpușneanu este o „*mască de renume*“ care joacă în „*comedia minciunii*“, nefiind deloc întâmplător că astfel de idei le găsim în **Scrisoarea III**. După cum nu este deloc întâmplător că le găsim și în publicistica acelei perioade. Astfel, în articolul **Între legendele noastre...**, apărut la 19 martie 1881 în „*Timpul*“, analizând în termeni a priori legenda „*vieții fără de moarte și tinereții fără îmbătrânire*“, identificând în omul pururea tânăr pe „*geniul neamului românesc, pururea având în minte trecutul întreg*“, așa cum el însuși îl avea (acest fapt însemnând pentru el „*iubirea de patrie*“), Eminescu ne dă cheia actualizării istoriei, prin metafora binoclului:

Când ne uităm cu binoclu, ne pare scena foarte aproape, când îl întoarcem ea ne pare foarte departe. Dacă am întoarce binoclul istoric spre anul 1654, la încoronarea lui Constantin Basarab, fiul lui Radu Șerban, am vedea tot piesa de azi, jucată în alte costume...

Pentru Eminescu nu există alt regizor decât vremea; ea este, de fapt, regizorul absolut, unic, al relativității, prin care Archaeus sau „*omul pururea tânăr*“ revine sau nu în prezent, prin care putem prezentifica sau nu trecutul:

Dar dacă vremea, acest veșnic regizor, a scos din nou piesa din arhivă și ne-o reprezintă astăzi cu costume schimbate și cu alți actori, oare omul pururea tânăr, geniul neamului românesc, a venit asemenea între noi?

Indiscutabil, Shakespeare însuși actualiza istoria, descoperea în trecut măști ale prezentului. Acest fel de „*adaptare*“ se petrecea, de altfel, curent pe scenele teatrelor pe care le frecventa și Eminescu. Shakespeare chiar, pe care „*ochii sufletului nostru îl văd*“ ca întreg, suferea asemenea interpretări. Astfel, la 28 ianuarie 1878, Eminescu publică în „*Timpul*“ o scurtă cronică dramatică intitulată **Reprezentările Rossi**, unde este vorba de spectacolele date la Teatrul Național de vestitul tragedian italian Ernesto Rossi, cu **Othello**, **Hamlet** și **Regele**

Lear. Deși Shakespeare nu mai era Shakespeare, ci un colaj din el, o „actualizare“, totuși jocul marelui actor era compensator:

Cu multe schimbări făcute scrierii asemenea am trebui să fim înțeleși. Dar mulțămitori precum suntem pentru arta adevărată, renunțăm de mai nainte de a-l vedea pe Shakespeare interpretat ca întreg; așa îl văd ochii sufletului nostru și ne declarăm cu asupra de măsură învinși de jocul puternic al marelui maestru italian.

Se pare că Eminescu s-a aflat de mai multe ori în preajma „genialului actor“ și deci în preajma „divinului brif“, căci iată ce-i scria el la 10 februarie 1878 lui Negruzzi:

Junimii de aici i s-a stricat rostul cu Rossi. Pân-la venirea acestui genial actor, țineam regulat vinerea ședință în cari s-a citit aforizmele lui Schopenhauer, capitole din Bălcescu, o nuvelă a lui Slavici – Gura satului –, o traducere în versuri a lui Ruy Blas, apoi versurile mele ce vi le trimet, c-un cuvânt Junimea de aici a mers pân-acuma strună. De la venirea lui Rossi serile toate ale săptămânii sunt prinse.

Sub influența aceluiși Shakespeare, trăit acum prin Rossi, și urmărit, desigur, de „veacul de aur“, de „Basarabi și voi Mușatini“ (Scrisoarea III), Eminescu plănuiește un nou ciclu dramatic, însemnându-și următoarele titluri de compuneri (Ms. 2279, f. 103 v.): **Mușat și codrul, Mușat în biserică, Mușat la domnie, Mușat în război, Mușat și cititorul de zodii, Mușat și vitejiile de pe cale și, printre ele, și un titlu cu rezonanțe shakespeariene Visele unei nopți de vară.**

Desigur, rezonanțe shakespeariene întâlnim peste tot în opera lui Eminescu. Așa, cutare personaj din **Avatarii faraonului Tlă** filosofează mizantropic în fața unei țeste goale asemenea lui Timon Atenianul, eroul piesei cu același nume din care Eminescu a început să traducă în 1879 – gest semnificativ pentru poetica sa teatrală – tocmai prima scenă a Actului I, loc unde Shakespeare își exprimă prin personajele Pictorului și Poetului infraestetica lui, adică propria sa concepție despre lume și artă. Parabola „**Fortunei stând pe tron**“, a măririi și decăderii, a marelui tăvălug istoric, pe care o închipuie Poetul, i-a plăcut fără îndoială mult

polemistului de la „Timpul“, căci o folosește de câte ori are prilejul pentru a caracteriza societatea românească a tânărului stat „curat constituțional“, ca în acest text (Ms. 2254, f. 243-244):

...Oricine înțelege că pentru a deveni cineva enamu che enasu ca Cariagdi, Carada, Giani etc., sufletul unul om bine născut cată să treacă prin peripeții aproape tragice, asemenea lui Timon din Atena, eroul unei drame de Shakespeare. În adevăr pentru ca un om atât de prietenos, primitiv, generos cum e Timon în actul I să se prefacă într-un sălbatec misantrop, un pustnic, cum e Timon în actul al IV-lea, sufletul său cată să fi trecut prin o sumă de peripeții ce l-au aruncat dintr-un extrem într-altul, l-au prefăcut din alb în negru, din floare de crin în mătrăgună. Seria acelor peripeții luată la un loc și designată c-o singură vorbă, am numi-o fenomenologia unui suflet bătut de patimă.

Dar ceea ce înfățișează Poetul prin mijloacele sale, ar putea-o face și Pictorul cu propriul său meșteșug, „mai cu tipar decât vorba“, cum traduce Eminescu. După cum, portretul („fizionomia asta mută“) pe care i-l arată Pictorul, Poetul ar putea să-l „tălmăcească în cuvinte“. Viața nu trebuie „mămușită“, zice Pictorul (Zugravul), iar Poetul găsește că „întrecerea cu natura, care trăiește în văpselele acestea, e mai vie decât viața chiar“. Iată o concepție la care Eminescu însuși subscrie.

Artistul deci nu „mămușește“, ci „dăscălește natura“, cum mai traduce el un gând al Poetului. Imitarea sau fotografierea realității înseamnă cu totul altceva decât ideea cuprinsă în expresia „să arătăm lumea așa cum e“. Veridicitatea eminesciană nu poate să însemne altceva, în câmpul esteticului, decât tot întrecere cu natura, „viața la puterea n“, căci asta înseamnă că ceea ce „trăiește în văpselele acestea“, sau în cuvintele Poetului, „e mai viu decât viața chiar“.

Indiscutabil, Eminescu a meditat profund la toate aceste lucruri și este limpede că poetica sa teatrală se află în prelungirea celei shakespeariene. O ultimă dovadă, mărturie copleșitor de sinceră, care arată cât de pătruns a fost Eminescu de învățătura lui Shakespeare, este cunoscuta poezie *Cărțile*, scrisă în epoca ieșeană (cea mai rodnică din activitatea sa creatoare, cum o consideră și Călinescu), pe verso

unui imprimat de pe vremea revizoratului (pe imprimatul respectiv fiind trecute o serie de cărți recomandate pentru premiile școlare):

*Shakespeare! adesea te gândesc cu jale,
Prieten blând al sufletului meu;
Izvorul plin al cânturilor tale
Îmi sare-n gând și le repet mereu.
Atât de crud ești tu, și-atât de moale,
Furtună-i azi și linu-l glasul tău;
Ca Dumnezeu te-arăși în mii de fețe
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe.*

*De-aș fi trăit când tu trăiai, pe tine
Te-aș fi iubit atât – cât te iubesc?
Căci tot ce simt, de este rău sau bine,
– Destul că simt – tot ție-ți mulțumesc.
Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,
M-ai învățat ca lumea s-o citesc,
Greșind cu tine chiar, iubesc greșala:
S-aduc cu tine mi-este toată fala.*

Din cei trei învățați ai săi („Căci eu am trei izvoară/ Din care toată mintea mi-o culeg”), primul, căruia îi dedică strofele de mai sus, este, deci, Shakespeare. El reprezintă arta, marea speranță prin care: „A lumii visuri eu ca flori le leg”. Al doilea înțelept, probabil Schopenhauer, despre care este vorba în următoarea strofă, îl ajută să dezlege „problema morții lumii”. Al treilea profesor al său („un alt maestru, care viu mă ține”) este, desigur, Archaeus, principiul vieții, marea taină pe care n-o spune nimănui. Așadar, trei elemente, trei principii universale, ultimele două, aflate în relație de recesivitate (viața și moartea), punându-l în valoare pe al treilea, care este și primul (arta, visul). Acesta exprimă speranța omului întru a fi și a rămâne, cu credința de a dura mai etern, „mai viu decât viața chiar”.

ADENDDA

Un „Hamlet“ fără speranță?

Oamenii comunică povestind. La baza vieții și a artei stă povestea. Iar Shakespeare știe acest lucru ca nimeni altul. Nu întâmplător la temelia genialei sale creații se află povestea. Tot teatrul său e impregnat de urmele infraestetice ale acestei idei. Hamlet însuși, cu sufletul pe buze, căci moartea nu-l mai lasă („*de-aș avea răgaz... atâtea ce v-aș povesti*”), îl roagă pe Horațio: „*De m-ai păstrat în inimă cândva, / Te leapădă cânta de fericire / Și-n lumea asta rea, trăgându-ți suflul, / Să spui povestea mea*”). Dar cum? *Întocmai*. („*Ce-am fost și ce-am voit, să spui întocmai / Neîmpăcașilor*”). Deci este vorba de o poveste adevărată. Care ascunde fapte petrecute aievea. Adevărul vieții iese la lumină prin poveste, ca modalitate epică naturală și universală de comunicare artistică. Dar povestea, teatrul sunt sinonime cu viața. Ca ele să existe, ca o poveste să dăinuie, să fie continuată, trebuie viață. Hamlet nu crede în duhuri, în prevestiri, el crede în viață. El știe că murind nu mai poate povesti. Moartea ucide povestea. De aceea, Hamlet speră în viață, adică în Horațio: „*Eu mor; tu însă vei trăi, Horațio*”. Speră că prietenul său, acest „*alt eu însumi*”, îi va continua povestea. Teatrul fiind, într-o și mai precisă definiție, povestea bis a vieții.

Ei bine, în spectacolul cu piesa Hamlet de la „Bulandra”, care, în regia lui Alexandru Tocilescu, și după vreo trei ani de repetiții, promitea să fie un eveniment, Horațio este ucis. *Povestea bis*, adică povestea care se derulează în mintea spectatorului în paralel cu ce se întâmplă pe scenă sau pe ecran (expresia a lansat-o D.I. Suchianu în legătură cu filmul), este brutal și odios întreruptă. Rosencrantz și Guildenstern săvârșesc fapta. Mai bine zis, Fortinbras prin ei. Ei, care în istoria povestită de Shakespeare sunt scoși din scenă, Solul I, ce-l însoțește pe

Fortinbras, aducând vestea morții lor. Tocilescu, nemulțumit de viziunea lui Shakespeare, al cărei primat (totuși) este fixat prin textul din 1602, îi învie deci pe Rosencrantz și Guildenstern, le încredințează rolul de „gorile” ale lui Fortinbras, ucigând astfel *povestea bis*, ideea de artă, ucigând speranța.

E o primă trădare substanțială a gândirii lui Shakespeare. O a doua trădare substanțială decurge de aici.

Ca orice mare creator, Shakespeare speră într-o lume mai bună. O lume a păcii și a vitalității. A belșugului și a veseliei. Acest sens optimist este exprimat fără echivoc în finalurile deschise ale pieselor sale. Este sinteza de la care pleacă un nou început, saltul care visează la „*comoara păcii vremilor ce vin*”. Tragedia este încheiată cu asemenea mesaje puse, aproape fără excepție, în gura tinerilor. A unor tineri luminați ca Edgar, Richmond, Cassio, Malcolm, Alcibiade sau Fortinbras. Ei sunt simbolul vieții care continuă povestea, care speră într-o viață mai luminoasă, într-o pace „*pururi vie*”, într-o lume mai „*cu zile bune și-n sorit belșug*”. Această speranță fiind, indiscutabil, expresia Rațiunii, a Lucidității, a Moralei sănătoase. A unui vizionar realist. Care vede dezvoltarea istoriei în chip antitetic sau în spirală, nu ciclic. Care vede speranța ca pe o parte inseparabilă și necesară a Realității, ca pe ceva consubstanțial ei.

În viziunea finală a lui Tocilescu însă lumea care vine e la fel de odioasă ca cea care a pierit. Ba mai odioasă, mai urâtă. Căci în locul lui Hamlet nu mai pune nimic. Dimpotrivă, ucide povestea bis, speranța comunicării adevărului. Or faptul acesta echivalează cu a ucide speranța într-o lume mai bună. Cu a ucide credința în Rațiune. Rațiune care este acum înlocuită cu spectrul crimei, al ignoranței, al puterii oarbe, reprezentată de un Fortinbras-paiată, care își „uită” textul. Uciderea lui Horațio, a poveștii bis este prima „măsură” întru instaurarea haosului, a dictaturii. Soluție regizorală comodă, banală, la îndemână, care preferă închiderea ciclică a istoriei, mișcarea ei pe orizontală și nu pe verticală. Iar pe orizontală lipsește perspectiva. Pădurea nu poate fi văzută din cauza copacilor. Shakespeare vedea, ca un Demiurg, toată lumea, pe când Tocilescu se află doar în Danemarca și nu mai vede nimic. Nu mai speră nimic. Totu-i putred.

De aici decurge o a treia trădare substanțială a gândirii lui Shakespeare: de-naturarea infraesteticii lui, a concepției implicite despre teatru și lume. La Shakespeare, lumea e ca un teatru, nu e tocmai teatru, lumea e lume, e prezență, permanență; Hamlet și ceilalți sunt reali, vii, suntem noi, iar teatrul, dacă este și el realitate, este fiindcă e o lume în lume, în *această* lume, este oglinda din interiorul Lumii care încearcă s-o arate întocmai, să-i arate chipul adevărat, așa cum înscenarea morții tatălui lui Hamlet verifică informația Duhului și dezvăluie adevărul, mijlocind astfel demonstrația ideii că, fără faptă, a gândi înseamnă a muri (nu întâmplător, într-o viziune poloneză despre Hamlet, cu Olbrychsky în rolul titular, Hamlet era ciung!). Și de aici demonstrația că fără *poveste bis* nu există comunicare, viață, așa cum nimic nu este adevărat dacă nu are o poveste pe care dorim s-o auzim sau repetăm la infinit.

Tocilescu, în schimb, prin „sacrilegiul” pe care îl comite, acela de a inventa doi clowni ce se țin scai după Hamlet (deși Hamlet însuși este Nebunul, Marele Clown, de aceea Shakespeare n-a introdus în piesa lui nici un măscărici, fiind suficient doar craniul lui Yorick!), minimizează Ideea teatrului shakespeareian, o limitează doar la aceea minoră, în fond, de teatru *ca* lume. Lumea lui Hamlet nu mai este o lume cu echivalență directă în realitate, ci una teatrală, închipuită, regizată, clownească, bufă... O clipă nu ieșim din convenție, căci clownii ne amintesc mereu că suntem la teatru, că suntem în convenție, că suntem la Circ. Teatrul lui Shakespeare este însă altceva. Mult mai mult. *Este* Lumea în mișcare complexă, perpetuă, antitetică, *este* Lumea care conține speranța și ne conține și pe noi (într-un fel, fiecare din noi este un Hamlet!), în fine, *este* Lumea în care teatrul („spectacolul”) nu e un pretext, este ceva distinct, aparținând ei, având un rol filosofic, educativ, social foarte important. Teatrul lui Shakespeare este Lumea și nu Bălciul, Umbra ei. Tocilescu ne artă doar Umbra.

În sfârșit, de aici decurge o a patra trădare, care e și cea mai importantă, privitoare nu la Shakespeare și Hamlet-ul său, ce rămân intangibili în fond, oricâte „colaborări” scenice ar suferi (vezi și „varianta” Cernescu), ci la „condiția *sine qua non*” a teatrului (inclusiv a Teatrului „Bulandra”), la posibilitatea lui de a fi, condiție despre care vorbește Camil Petrescu în cunoscutul lui articol: *Funcția primordială a*

regizorului în teatru (ca și în film). Citez: „Dacă socotim drept preliminară îndatorirea ca regizorul să citească mai întâi piesa și s-o priceapă, apare ca o necesitate de ordin absolut ca el să lucreze cu actorii, și în teatru și în film; căci fără actori, nici teatrul, nici filmul nu sunt posibile“. Și mai departe: „Toți mari regizori, fără excepție, au fost creatori de mari actori“. Cum poți să ataci un text ca Hamlet fără o mare idee și luând drept pretext o trupă de actori atât de eterogenă valoric?! „Regizorul este de-a dreptul responsabil de jocul actorilor“, mai spunea Camil Petrescu și este de la sine înțeles că „un text genial are nevoie de interpreți geniali, mai exact: congeniali“. Și încheie: „Așadar, când un regizor îți expune doct (cum face, de pildă, Tocilescu în programul de sală, n.n.) rezultatul lecturilor sale, mai mult sau mai puțin fericite, ia-l de nasturele lodenului și întreabă-l la rece: Dumneata ce actori ai creat... ai format, în sfârșit... ai descoperit?“.

În acest spectacol nu numai că Tocilescu nu ne-a adus nici o revelație din punctul de vedere formulat de Camil Petrescu, fiecare actor vorbind parcă altă limbă, dimpotrivă, ne-a arătat cu câtă ușurință a abordat un text de o asemenea dificultate. Căci, chiar dacă și-ar fi propus să realizeze fie o viziune clasică, fie una modernă, ironică sau comică, să spunem, accentul ar fi trebuit să cadă tot pe munca cu actorii. Aspectul amatoristic, chinuit, al spectacolului, trădat și de toate celelalte compartimente ale lui, este salvat tot de geniul lui Shakespeare, al cărui text ne oferă satisfacții depline.

Deși speram într-un reviriment actoricesc, într-o demonstrație de virtuozitate interpretativă pe măsura textului shakespearean, din nefericire și acest spectacol îmi confirmă observația, pe care mi-o exprimaseram în cu totul alt chip în ziarul **Gong** (apărut cu prilejul „Galei spectacolelor de teatru pentru tineret“), că teatrul nostru e amenințat, în general, de diletantism, de deprofesionalizare, prin tendința de birocratizare a jocului actorului, în primul rând, care apare pe „drumul consacrării“, când se uită parcă credințele și visele debutului pe scena „Casandrei“. (N. B. Observația aceasta, făcută atunci, în 1985, avea să se verifice peste ani, în zilele noastre, când foarte mulți regizori străini, care montează la noi spectacole sau fac filme pe platourile românești, se plâng de acest nivel foarte scăzut, neprofesionist, al actorilor români!).

Tinerețea și proșpețimea teatrului nu pot fi menținute decât prin bucuria jocului, prin starea de omogenitate a trupei, prin ideea de echipă, când nu este trădată condiția originală, naturală, a teatrului, văzut ca artă totală, așa cum au gândit-o și practicat-o anticii, elisabethanii și *commedia dell'arte* în special, și așa cum au reînviat-o unele trupe moderne (în fruntea cărora se afla nu demult și Teatrul "Bulandra").

Fără să satisfacă această condiție originală, lipsit de spirit de eclipsă, lipsit deci de bucuria jocului (unde este Tocilescu cel din *Sânziana* și *Pepelea* sau din *Nevestele vesele din Windsor?*), spectacolul cu *Hamlet* transmite, din punctul de vedere al jocului trupei, o senzație de amatorism, de chin, de oboseală, care, evident, se instalează în starea generală a spectatorului. Marcel Iureș, Florian Pittiș, Ileana Predescu, Ion Besoiu, Gelu Colceag, Ion Lemnaru mi s-au părut că joacă funcționăresc, în silă, plictisiți, lipsiți de motivații interioare, liniari și șterși (între ei și figurație nefiind prea mare diferență!), fiecare descurcându-se pe cont propriu, amintindu-și ce au mai învățat la școală sau de la alți regizori. Și când echipa nu merge, nici actorul născut parcă pentru un anumit rol nu merge. Mă gândesc la Ion Caramitru, care pare suspendat în acest spectacol. Dezavantajat de costum și lipsit de suport regizoral, inteligentul nostru actor bântuie pe scenă în căutarea unui *Hamlet* care îi scapă, pe care îl susține cu mijloacele talentului său „obișnuit” sau cu care ne-a obișnuit, simțind parcă faptul că este pus în situația să interpreteze un *Hamlet* fără speranță (ca dovadă că două din dimensiunile sale esențiale: cea de *raisonneur* al Artei, de alter ego teoretic al lui Shakespeare, și cea de Mască, de dedublare a eului său sub chipul lucidității nebunești, al Marelui Clown, i-au fost refuzate și substituite de „ideea” Dan Grigore la pian și respectiv a celor doi bufoni!). Orice actor este dornic să nu se repete, să fie mereu altul. Ion Caramitru în *Hamlet* nu este o surpriză sau este o surpriză în măsura în care este el însuși. El nu izbutește o creație care să-l facă de „nerecunoscut”, așa cum a fost în *Leonce și Lena*, de pildă. O asemenea transformare nu-i posibilă decât prin arta regizorului. Recitalul lui Ion Caramitru este recitalul unui actor cult care s-a străduit să înțeleagă un text genial, să fie cât mai în spiritul modelului său, și pe care ar fi putut să-l interpreteze (eventual, alături de Dan Grigore) într-o altă formă de spectacol, de tip *one-man-show*. Evident, el este

singurul care arată o continuă poftă de joc, care își trăiește marele rol, care se dăruie total, cu adevărat, dar elanul său pare frânt prin golul din jur, pe care îl umple uneori, puțin, doar Valentin Urițescu și Mariana Buruiană (aș fi adăugat și Constantin Florescu dacă surpriza prezenței sale de la început nu s-ar fi stins treptat, ca să degenereze în final printr-un joc curat funcționăresc, de rutină, acest caz fiind caracteristic pentru spectacolul respectiv, pentru munca regizorului cu actorul!). Preocupat să găsească idei originale cu orice preț, care să șocheze, și pe care să le altoiască sensurilor shakespeariene (nimic rău în metoda altoirii, dar să dea și roade, orice „contribuție“ fiind binevenită dacă convinge), Alexandru Tocilescu, al cărui talent radiant de tip experimentalist se simte în largul său în genuri delectative, ce presupun improvizații, amalgamări de jocuri fanteziste, suite de numere de circ sau show, a scăpat din vedere deci esențialul.

Fără îndoială, fiind vorba de Shakespeare, de Hamlet și de faptul că o cronică, un punct de vedere vizavi de asemenea valori (ca și orice cronică adevărată, de fapt) îl reprezintă pe semnatarul ei, este firesc ca o interpretare argumentată să fie favorabilă și unui spectacol fără nici o coerență. De unde și „capcana“ de a-i atribui unui atare spectacol idei pe care nu le are sau au rămas în stadiul de intenții. În ceea ce mă privește, sper că n-am fost în cele scrise aici despre spectacolul de la „Bulandra“ atât de „abil“, de „subtil“, încât să nu mi se înțeleagă clar punctul de vedere. Din care, bineînțeles, nu trebuie să se deducă neapărat că spectacolul nu merită văzut. Dimpotrivă. Și aceasta pentru că, cu tot aspectul lui amatoricesc, chinuit, trădat și de celelalte goluri (compartimente), spectacolul este salvat tot de geniul lui Shakespeare, al cărui text, difuzat acum într-o nouă tălmăcire, este oricând o permanentă surpriză și bucurie.

Un final neinspirat

Tendința obișnuită a regizorului modern este aceea de a lua piesele clasice drept *pretext* pentru spectacolul său. Este un lucru, la urma urmei, firesc, pentru că mai mult ca în nici un alt domeniu artistic, în regia de teatru a crea înseamnă a actualiza. Opera lui Shakespeare

este cel mai adesea aleasă pentru astfel de experimente. Dar cum actualizează regizorul o piesă clasică? El nu face un film, nici nu scrie un eseu care au șansa de a fi „recunoscute” și peste zeci de ani, ci un spectacol viu, direct, care se adresează unui public concret, aflat de față, care participă aici și acum. Maniera realizării poartă cel mai frecvent pecetea conjuncturalului. Ceea ce se urmărește, deci, înainte de toate, este efectul imediat. Actualizarea sensurilor devine astfel o sarcină obligatorie pentru regie. Evident, acest lucru poate fi realizat fie cu o mare libertate, dar cu subtilitate, fără a trăda spiritul piesei, cum au procedat, de pildă, Efros la „Taganka” cu **Azilul de noapte**, Cătălina Buzoianu la „Bulandra” cu **Urișii munților**, Cristian Pepino la Teatrul „Tândărică” cu **Visul unei nopți de vară** sau Silviu Purcărete la Teatrul Mic cu **O scrisoare pierdută**, fie în chip ostentativ, șocant, denaturând textul de pornire, devitalizându-l, ca în **Hamlet-ul** de la „Bulandra” sau **Livada cu vișini** de la „Nottara”, fie într-un mod simplist, ilustrativ, într-o înaintare greoaie, chinuită, obosită a povestirii, ducând la banalizarea textului, la menținerea spectacolului în zona periculoasă a indecisului, jocul putând cădea oricând în ridicol, așa cum se întâmplă sau se poate întâmpla cu montarea de la „Nottara” după **Dansul morții** de Strindberg sau cu cea de la Teatrul Giulești după **Regele Lear**, spectacol nu lipsit de interes totuși, dar simptomatic pentru o anumită orientare a regiei noastre, cum vrem să arătăm în continuare.

Arta lui Shakespeare, după cum se știe, se bazează pe principiul poveștii, al basmului, și, ca în orice basm, oricât de încrâncenate i-ar fi întâmplările, totul se termină cu bine, conform principiului vieții, al naturii, guvernate de un sens optimist. Realitatea secolului nostru, cu foarte multe pete întunecate, l-a îndepărtat pe om de cunoașterea acestui principiu elementar al naturii, numit de Eminescu *Archaeus* sau principiul vieții, de unde apare, adesea, fenomenul de extrapolare a răului parțial asupra întregului. Petele întunecate acoperă întreg soarele. Lucru pe care îl exprimă atât de profund Edmond în monologul său. Prin urmare, când regizorul ia ca pretext o piesă al cărei conținut medieval aduce cu această viziune, el nu face altceva decât să ilustreze o realitate prezentă văzută ca o înfundătură, ca un mecanism scăpat de sub controlul oricărei rațiuni. În acest fel absurdul, ignoranța și inumanul sunt generalizate. Speranța din finalurile tragicelor povești shakespeariene nu mai există,

pentru că în realitate, chipurile, ea nu mai există. Dar să presupunem că întreaga realitate ar fi cumplită, că viața nu mai are sens, că ne-am afla într-o lume morbidă, în totală putrefacție. În artă însă, o astfel de lume, ca în cazul lui Ibsen, de pildă, este de o mare forță expresivă, are viață artistică, are deci sens. Iar sensul, rostul nu aparțin decât de ceea ce este sau mai este încă viu, de ceea ce este purtător sau dătător de speranță.

În viziunea lui Mircea Marin, în schimb, care a montat în anul 1988 *Regele Lear* la Giulești, se ajunge la un final fără nici o speranță, deci fără nici o morală, final pregătit de imagini ce evocă spectrul războiului modern (vezi obsesivele reflectoare și sunetele apocaliptice, de infern belic, care pun cu mult în umbră simbolică furtună shakespeariană din actul al III-lea al piesei). Este vorba, așadar, de momentul final, de ultima mișcare din scenă, indicație definitorie probabil pentru materializarea viziunii regizorale, când – într-un cadru al morții – cei doi principali supraviețuitori, Edgar și Albany, eroii pozitivi ai piesei, aflați de partea binelui, ies din scenă cu săbiile în gardă, privindu-se ca doi virtuali dușmani care, la prima încrucișare de drumuri, se vor ucide unul pe celălalt! Această violență împinsă la extrem, sugerând continuarea vrajbei și chiar distrugerea absolută, nu este nici reală, nici în spiritul vieții (care nu exclude existența morții), nici în cel al artei, ce dăinuiește tocmai prin viața pe care o conservă, prin binele care echilibrează lucrurile intrate sub vijelia „răului universal”, cum spunea Tolstoi.

Astfel se ignoră total sensul piesei lui Shakespeare, respectiv dreptatea pe care o restabilește Albany, cât și meditația lui Edgar, care încheie tragedia cu aceste semnificative cuvinte:

*Bătrânii – au suferit, că te cutremuri;
Noi, tinerii, trăi-vom altă viață.*

Prin urmare, care e rostul artei? Unul pleonastic? Care să ilustreze adică o situație dată? În acest caz, o situație fără ieșire, absurdă, de vrajbă interminabilă? Sau să propună o atitudine, o distanțare, fie comică, fie logică, în sens kantian, filosoful german considerând că perfecțiunea estetică are la bază perfecțiunea logică?! Cu alte cuvinte, față de presupusa realitate haotică, de zădărnicia, cruzimea sau disperarea lumii, arta trebuie să aibă o coerență interioară, după logica frumosului sau

chiar a naturii, să fie o demonstrație întru speranță, să aibă un scop pilduitor, o finalitate morală. Iată rațiunea ei de a fi!

Aceasta ar fi însăși infraestetica operei lui Shakespeare, poetica sa așa cum o găsim în piesele sale istorice în special. Shakespeare infirmă ideea „răului universal“, ca și existența sa atotstăpânitoare. În piesa de care ne ocupăm, de pildă, el sugerează chiar că Lear este victima orbirii sale. El nu vede ceea ce văd Kent și Gloucester, nemaivorbind de personajele negative favorizate, care profită de pe urma acestei „nebunii“! Derularea terifiantă a întâmplărilor ce conduc personajele ca un tăvălug nemilos spre condiția lor tragică, spre moarte, este o consecință a acestei cumplite orbiri. Care, de fapt, face parte din ecuația Binelui. Căci Shakespeare ne arată clar că istoria, marele ei mecanism, este făurit de regi, de hotărârile lor, de deciziile puterii, uneori fatale. Piesa este ca o fabulă: iată unde duc hotărârile pripite, hazardate! Astfel, totul ne apare ca demonstrația unui adevăr cu o dublă natură, și fericită, și dureroasă: adevărul că binele, care triumfă, e nevoit să o ia mereu de la capăt. Dar până la un alt început tragic, până la o nouă orbire, până la un nou „somn al rațiunii“, are loc întotdeauna un respiro comic, o alternativă veselă, o perioadă de bunăstare și pace, pe care creatorul o umple cu minunatele sale comedii și pe care toți oamenii de normali o doresc cât mai lungă.

Viziunea spectacolului de la Giulești nu se susține deci. Fără speranță, fără o rază de lumină, tragicul însuși devine inexpressiv, este anulat, ca și rațiunea ce guvernează Povestea lumii. Și e păcat că se întâmplă așa întrucât spectacolul nu e lipsit de idei, de anumite virtuți, impunându-se în unele momente atenției printr-un stil sobru, echilibrat, printr-o discreție uneori plină de măreție, reușind mai ales să dea într-o mare măsură unitate unei trupe neomogene, să se susțină pe experiența actorilor ce joacă rolurile principale, în frunte cu Corado Negreanu, interpretul lui Lear.

Zgomotul purificator

Artei, frumuseții estetice, îi asociem de regulă liniștea, armonia, visul, stările empatice raționale, contemplația, sobrietatea sau gravitatea. Chiar

și când privim arta ca joc suntem înclinați să ne gândim la un ritm armonic, secund, nedistonant. Estetica frumosului a coincis adesea cu estetica sublimului. A existat chiar și o estetică a tăcerii. Cu spectacolul ploieștean după piesa lui Shakespeare **Mult zgomot pentru nimic**, considerat cel mai bun spectacol al anului 1988, regizorul Dragoș Galgoțiu ne propune să medităm la o estetică a zgomotului. Desigur, zgomotul nu este o noutate în artă, în teatru mai ales, prezența lui putând fi indicată în multe momente ale sale, de la *commedia dell'arte* la teatrul revoluției, începând cu cel al lui Maiakovski, și până la unele din formele teatrale contemporane, ca *happening*-ul și teatrul de stradă, sau până la șocantele actualizări curente ale pieselor clasice, nemaivorbind de montările unor texte scrise anume pe această idee, cum ar fi piesa lui Fănuș Neagu **Echipa de zgomote**, pusă în scenă la Teatrul Giulești de Alexa Vissarion, unul din regizorii noștri cei mai „zgomotoși“.

Evident, necesitatea introducerii zgomotului în artă vine din nevoia artistului de a *atrage* publicul, de a face gălăgie (de a bate toba, la propriu) în jurul artei lui, iar în secolul XX, leagăn al atâtor „isme“, din nevoia mimetică de a fi, pe de o parte, consonant cu o realitate istorică extraordinar de tumultuoasă și rapidă – suntem în secolul vitezei! –, iar, pe de altă parte, de a trăi „șocul viitorului“ prin ruptura de trecut, de arta lui, și să ne gândim numai la „saltul“ pe care l-a făcut în acest sens muzica modernă, începând cu vârsta sa *dodecafonică*, dar mai ales cu vârsta *beatles* – suntem în secolul rockerilor! Indiscutabil, poetica zgomotului este nota cu precădere a practicii estetice a secolului XX! Natura „zgomotoasă“ a artei moderne a fost impusă apoi de un spectator grăbit, nevoit să se adapteze la o realitate a decibelilor maximi, trăind într-o lume a revoluțiilor tehnice, unde „bătălia nervilor“ a devenit o probă de supraviețuire, de rezistență biologică. De unde, în replică, fenomenul „întoarcerii la natură“, care corespunde în plan artistic cu moda *retro*.

Nu-i mai puțin adevărat însă că dacă în zilele noastre am ajuns să trăim într-o ambianță zgomotoasă, la propriu și la figurat (și pare un lucru firesc ca omul să-și conserve ființa amenințată prin evadarea în mijlocul naturii, respectiv prin întoarcerea la o estetică a liniștii), acest fapt se datorează tendinței istoriei de a-și accelera pulsul, de a-și trâmbița bătăile inimii sau, altfel spus, se datorează evoluției curajoase, chiar sinucigase, a omenirii către o civilizație galopantă!

Dintotdeauna, deci, viața a cunoscut *permanența zgomotului*, de la asurzitoarea larmă a războiului sau de la bocetele morților la starea de bucurie a păcii, la exuberanța sărbătorilor populare, a datinilor sau a jocurilor tinereții și ale iubirii. Shakespeare însuși își plasează infraestetica sa între zgomotul încrâncenat, tulbure și malefic al istoriei, al luptelor sângeroase pentru putere (piesele istorice), și zgomotul dulce al păcii, al veseliei și al dragostei (comediile). Semnificativ este în acest sens sfârșitul trilogiei richardiene, respectiv al piesei **Henric al VI-lea**, când șirului tragic de crime, uneltiri și masacre îi opune comedia, ca simbol al păcii, ca sens al vieții:

*Acum, serbări mărețe să trăim
Și să vedem jucându-se pe scenă
Frumoase comedii – cât mai plăcute.*

Sunt cuvintele noului rigă Edward, ce încheie:

*Adio, griji! Sunați din trâmbiți! Fie
Domnia-mi legământ de bucurie!...*

Trâmbițele și tobele sunt adesea invocate ca instrumente simbolice ale zgomotului, înțeles fie într-un sens, fie în celălalt. În timpul lui Shakespeare, la Globe Theatre, instrumentele de percuție erau nelipsite de pe scenă, ele creau, la vedere, ambianța sonoră a spectacolului. Nu întâmplător toba este o prezență aproape permanentă în spectacolul ploieștean, ce se constituie într-o remarcabilă materializare a celui *mult zgomot* din titlul piesei lui Shakespeare, de fapt, din realitatea „liniștitului” Ev Mediu (acțiunea petrecându-se la Messina în anul 1282).

Cele două fețe ale zgomotului shakespearian, adică zgomotul războiului și zgomotul păcii, se află și în viziunea montării lui Galgoțiu. Don Pedro, Don John, Claudio, Benedick și însoțitorii lor intră în scenă ca războinici, ca sosiți direct de pe câmpul de luptă, unde, desigur, au făcut „mult zgomot” și continuă să facă „mult zgomot” și acum, dar într-un joc al iubirii de data aceasta, într-o competiție a căsătoriei! Deși se dezechipează de temuta lor îmbrăcăminte despersonalizată, ca înseși vocile înfundate, metalice, ce li se aud de sub teutonicele coifuri – doar

bastardul John, cel ce va fi „răstignit“ într-un final antologic, rămâne sub înfățișarea spectrală și diabolică a zgomotului belic –, ei nu renunță la obiceiurile lor militarești. E o hârjoneală permanentă între acești tineri bărbați dezbrăcați până la brâu, cu sângele clocotindu-le în vene, care se încaieră bezmetic, molestându-se unii pe alții, luptându-se ca niște animale într-o arenă (scena e plină de paie, ca într-un maneaj sau ca la circ când are loc o dresură). Această stare ludică amețitoare, amestec de nevinovăție, erotism, țăfnă, teribilism, vorbe deochiate și vorbe de duh, caracteristică tinerilor când se află în grup, amintind de zeffirellianul **Romeo și Julieta**, se transmite ca o boală molipsitoare celorlalte personaje ale piesei, întregului „spectacol“. Am pus acest cuvânt în ghilimele pentru că Dragoș Galgoșiu a avut străvezia idee să imagineze un spectacol în spectacol, faptul ca atare fiind indicat printr-o cortină de teatru popular, ca în *commedia dell'arte*. Prin această convenție, se face distincția dintre cele două fețe ale zgomotului.

Pe de altă parte, ni se sugerează și diferența dintre zgomotul real și cel imaginar, artistic. Dacă în realitate zgomotul are un efect constant distrugător, poluant, fiind un continuu pericol pentru ființa umană, punându-i în primejdie sănătatea, contribuind la starea ei de anxietate și incomunicabilitate, dimpotrivă, zgomotul artistic are efect purificator, cathartic, stimulator, provocând o descărcare emoțională de energii. Înainte de toate, pentru că este conceput și respectiv receptat ca o convenție artistică, sub forma unui joc gălăgios de copii mari: „Nu-s oamenii copii!?“ spune Antonio, fratele lui Leonato, guvernatorul Messinei și gazda năstrușnicilor întâmplări născătoare, la un moment dat, de mult prea mult zgomot, pe cale de a întrece măsura și de a da comediei un curs tragic (ca în nici o altă piesă shakespeariană, aici granița dintre tragic și comic este foarte subțire!). Definind natura ludică, copilăroasă, a ființei umane, Shakespeare justifică și natura estetică a zgomotului. Care nu trebuie să iasă din tiparele artei, care se cuvine să aibă măsura antitetică a „nimicului“, a farsei sau a jocului eliberator.

Dragoș Galgoșiu, ajutat de arta lui Vittorio Holtier, care semnează o scenografie întru totul memorabilă, de o contrapunctică bandă sonoră cu rol hilar, ironic, și nu în ultimul rând de o trupă de actori remarcabili, dăruindu-se până la epuizare, realizează un spectacol de echipă, total, trăind printr-o fantastică vitalitate și o frenetică bucurie a jocului.

printr-o fantezie comică debordantă, cu acca măsură însă a disimulării în stare a transforma zgomotul în emoție artistică, în delectare superioară, purificatoare.

Viteza amăgirii

Ca și desenul animat, pe care îl concurează cu mijloace de expresie mult mai vii și mai directe, teatrul de păpuși, vechi de când omul a deschis ochii în leagănul copilăriei, spectacol ce se repetă cu fiecare naștere, este azi, în ipostazele lui cele mai avangardiste, o artă a vitezei imaginative, o artă care produce întâmplări și gaguri în lanț, bazându-se în exclusivitate pe ritmul fanteziei creatoare a artistului, aflat mereu cu ideile și travaliul pe accelerația închipuirii, a imaginației, a fantasticului. Trăind prin cei mai fideli și mai pretențioși spectatori ai săi – copiii –, această artă specială a amăgirii adună în ea cuceriri ale tuturor artelor, fiind în fond o artă de interferență a limbajelor.

O demonstrație perfectă, în sensul celor spuse aici, o face Cristian Pepino, unul din cei mai singuri creatori în domeniul artei păpușilor, care, cu o excelentă Trupă de mănuitori, realizează la Teatrul „Tândărică” un *spectacol de excepție*, o adevărată *sărbătoare estetică*, după *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare, spectacol încununat în anul 1988 și următorii cu numeroase premii naționale și internaționale. Opțiunea lui Cristian Pepino sau a teatrului, al cărui nou și inimos director, Mihaela Tonitza, este teatrolog de profesie, nu este întâmplătoare, piesa însăși fiind, prin virtuțile ei deosebite, o excepție în teatrul shakespeareian. Pe de o parte, ea este un model de feerie, o sărbătoare a cuvântului și a jocului, a erosului magic, a fanteziei debordante, descătușante, a genului care se întrece pe sine, oferind cu generozitate nelimitată varii posibilități reprezentative, în special acelor regizori care fac parte din familia spirituală a lumii lui Puck. Dovadă montările memorabile ale *Visului unei nopți de vară* în viziunea unor Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Peter Brook sau Jiri Tmka, cunoscutul regizor ceh, specializat în filme de animație cu păpuși (ecranizarea sa datând din 1959). Pe de altă parte, piesa oferă cheia *infraesteticii* lui Shakespeare, a artei sale poetice implicite, a concepției sale despre

arta spectacolului, văzută ca un complex de convenții, de implicări și distanțări estetice, ce solicită empatia maximă a spectatorului, adresându-se în special minții, capacității asociative a omului, plăcerii lui de a „călători” în alte lumi, în alte regnuri, multiplicându-se și însuflețindu-se în ele, în toată natura, în sine, plăcerii lui de a trăi în fond la granița dintre vis și realitate, în iluzia iluziei, acolo unde jocul spiritului se află în condiția sa originală, în apriorismul speranței nelimitate.

Evident, refacerea acestei stări a copilăriei, în care și spectatorul adult este obligat să redevină copil, se realizează pe calea inițierii teatrale, spectaculare. Apelând la formula teatrului în teatru, prin intermediul celor mai vrednici meșteri din Atena, ce pregătesc o piesă pe care s-o joace la „*nunta ducelui și a ducesei*”, Shakespeare prezintă „abc”-ul unei montări în scenă, după principiile improvizării și ale unor reguli libere, nonconformiste, o adevărată lecție de teatru modern. Este o lecție practică privind atât originea teatrului și crearea iluziei scenice, cât și natura comunicării, a receptării, a participării spectatorului la bucuria jocului, prin înțelegerea convențiilor. Alături de Theseu și ceilalți „prietenii înțelepți”, spectatorul va învăța ce este un prolog, ce este o regulă teatrală, ca și parodia ei, va afla cum trebuie să joace și să vorbească un actor, un leu-actor, o lună-actor sau un zid-actor, cât de importantă este „*puterea închipuirii*” și cum ea colaborează la pregătirea acțiunii, la rafinarea plăcerii estetice, la convertirea în real a celor mai năstrușnice năluciri, a supranaturalului însuși. Și totul în ritmul celei mai debordante închipuiri.

Iată motive temeinice care justifică montarea de la Teatrul „Tândărică”, potrivirea dintre Păpușa-actor și Spectatorul-copil. Dar să vedem cum se realizează această veritabilă vrajă? În esență, tehnica realizării nu diferă de cea a filmului. Există două spectacole funcționale, care au fost gândite împreună, unul *sonor* și celălalt *vizual*, unul radiofonic, spectacolul oferit de banda sonoră pe care au fost înregistrate dialogul, muzica și zgomotele, și spectacolul reprezentării propriu-zise a piesei, prin mijlocirea păpușilor mânuite de actorii-păpușari. Așadar, marea fantezie a regizorului se vede și se aude deopotrivă și la nivelul vocilor, al sunetelor, și la cel al materializării lor în imagini vizuale. Evident, în efectul vizual, pe care îl slujește și banda sonoră, stă rezistența acestui gen de artă, deși pentru cunoscător spectacolul se percepe ca întreg.

Spectatorul-copil trebuie atras, vrăjit, ținut cu respirația la gură, în stare de transă. Soluția? Viteza reprezentării. Cristian Pepino, autorul total al acestui spectacol, a procedat în consecință, dându-și măsura capacității sale creatoare, „improvizând” miracole și gaguri sonore și vizuale în serie. Contrastul permanent dintre natural și supranatural sau, mai exact, interferența dintre cele trei lumi, lumea lui Oberon, lumea lui Theseu și cea a meșterilor, în frunte cu teribilul Bottom (acești minunați oameni din popor, contemporanii lui Shakespeare, de fapt, introduși în mijlocul acțiunii antice), se realizează pe *calea umorului*. Spectacolul are o densitate de comic extraordinară. Fantezia lui, așadar, este de natură comică.

Arta originală care se naște, de un efect neobișnuit, este rezultatul unei munci de artizan, prin migala extraordinară a amănuntului, dar și de magician, prin profesionalismul cu care sunt mânuite păpușile. Magnificele păpuși, de o varietate copleșitoare, de la forme minuscule la forme gigant, de la înfățișarea grotesc-omenească a lumii lui Bottom la hiperbolizarea Titaniei (în stil botticellian) și a lui Oberon (în stil Salvador Dali), forme pământene, subpământene și cosmice aflate mereu în mișcare, într-un amețitor contrast sau coexistând plastic ca într-un univers-Bosch.

Spectatorul-copil, copil al civilizației vitezei și al prim-planului, amăgit întruna de metafore sonore și de întâmplări vizuale, care se derulează cu o rapiditate disneyană, pătrunde pe nesimțite într-o neasemuită poveste mirifică, reală și imaginară totodată, începe să trăiască în afară de spațiu și timp ca într-un vis atotcuprinzător, atotstăpânitor, ca într-o speranță magică, și ajunge să se identifice atât de mult cu acest fericit univers încât, după ce a ieșit din sala de spectacol, îl ia cu el, poate pentru totdeauna. Marea artă este o amăgire de durată.

Shakespeare cântat la ferăstrău

Când am văzut la „Shakespeare's Globe Theatre” din Londra spectacolul cu piesa *Visul unei nopți de vară*, m-a uimit simplitatea absolută a montării. Scena în aer liber a teatrului elisabethan nu prezenta nici un decor, personajele erau îmbrăcate toate la fel, în costume de un

alb imaculat, iar „ilustrația sonoră“ era la vedere, realizată de câțiva muzicieni tineri, aflați în fundul scenei, care se acompaniau la vechi instrumente populare, majoritatea de percuție. Și în spectacolul lui Felix Alexa de la TNB, după aceeași piesă, te impresionează simplitatea viziunii, iar instrumentul la vedere din care se cântă – și nu numai, fiind folosit chiar și ca un simbol erotic! –, este ferăstrăul. Titania își adoarme iubitul, pe Fundulea în chip de măgar, cântându-i la ferăstrău, după ce, uimită, îl descoperise ca pe o făptură aleasă și mult dorită, efect al băuturii miraculoase a lui Puck, descoperire marcată, în banda sonoră, de o cunoscută arie mozartiană, care țâșnește imprevizibil, șocant, vocea fiind pățimaș mimată de Irina Movilă, interpreta Titaniei. Momentul e antologic.

Visul unei nopți de vară este poate piesa cea mai inspirată care s-a scris vreodată, ea conținând, prin piesa din piesă, infraestetica shakespeariană, adică poetica sa implicită, în care se face cea mai vie demonstrație a convenției teatrale. Iar o piesă în care convenția e la vedere, normal că trebuie să fie slujită de mijloace simple, clare, pure. Puritatea limbajului este impusă și de tema ei: dragostea adevărată, eternă, cea care este pusă la încercare de magicul Puck (Marius Manole), aflat în puterea lui Oberon (Marius Bodochi) și de puterea nopții, străjuite de lunateca Hecate, feeria însăși fiind pusă, încă din prologul ei, sub semnul lunii. Deși Felix Alexa se folosește de minime mijloace scenografice – un perete ca un gard mișcător și un mic podium, imaginate de Diana Ruxandra Ion –, limbajul nu este pur, la modul absolut, costumele, în general neutre, diferențiază totuși personajele, mai ales în cazul zânelor, care sunt reprezentate doar de o singură zână (Anemona Niculescu), cât și în cazul cuplului Pyram-Thisbe, exagerat, caragializat puțin, ca, de altfel, întreaga aventură a înscenării, consecință, probabil, a faptului că regizorul i-a solicitat și aici pe aceeași actori din *O noapte furtunoasă*, Silviu Biriș, care o joacă în travesti pe Thisbe, având și reflexe din Rică Venturiano, pe care îl întrușipează în spectacolul de la „Bulandra“. Toată această înscenare, în care vioara întâi este Fundulea și ferăstrăul lui, cu timpul e posibil să degenereze dacă se mizează prea mult pe succesul ieftin al tertipurilor imaginate de acest formidabil personaj, jucat cu multă dăruire de Marius Rizea, personaj în jurul căruia Shakespeare a creat poate cea mai frumoasă poetică a teatrului, numind-o chiar „*Visul lui Fundulea*“, fiindcă e „*un vis fără fund*“!

Datorită acestei poetici, care impune convenția la vedere, pe care o va prelua și duce la ultimele ei consecințe Brecht și experimentalistii moderni, Shakespeare a putut să amestece într-un mod atât de desăvârșit realitatea cu visul, ziua cu noaptea, vraja cu trezia. Nu departe de un asemenea efect este și folosirea ferăstrăului, care are o dublă natură, poate să și taie, dar poate să și scoată sunete divine, poate fi folosit și ca instrument de tortură și ca instrument muzical. Ba, la nevoie, poate fi și o găselniță erotică, un fel de passe-partout bun la toate. El este și cheia umorului din spectacol, deși actorii îl au din plin, așa cum dau dovadă și de o mare mobilitate, apelul la trupa tânără a Naționalului făcând din **Visul unei nopți de vară** un spectacol tineresc, plin de vervă, care impresionează și prin performanță fizică. În concluzie, spectacolul lui Felix Alexa e demn de toată lauda, este o demonstrație de maturitate, de profesionalism.

Umorul măcelarului

Pentru Shakespeare, în viziunea lui Heiner Müller din **Anatomie. Titus. Căderea Romei**, istoria este o măcelărie, iar oamenii niște măcelari, măcelar șef fiind însuși Shakespeare, care, cu mult umor – „*umorul măcelarului*” –, ne demonstrează cum se hăcuiesc oamenii între ei. Și Alexandru Darie în spectacolul cu această piesă de la „Bulandra”, cu o trupă pe măsură și o scenografie formidabilă (Maria Miu), demnă de un Liviu Ciulei, rar văzută în teatrele noastre, ilustrează perfect tot acest mecanism al istoriei, făcând efectiv anatomia lui, pentru că scena se transformă în abator, în arenă de lupte, în arenă de crime, în arenă de gladiatori, dar și în arenă de circ întrucât crimele sunt urmate de nebunie, nebunie care se exteriorizează prin bufonerii („*în pânțele tragediei pândește farsa*”). Spațiul scenic devine o măcelărie politică, cum mai poate fi numită lupta pentru putere într-un imperiu agonizant, unde au loc decapitări, maltratări, tăieri de brațe, ciomăgeli mortale și chiar smulgeri de limbă, personajul principal fiind Sângele, împrăscat peste tot („*mlaștina de sânge a Idellor*”), oamenii ajungând niște arătări însângerate, precum Lavinia (Anca Androne), fiica lui Andronicus (Cornel Scripcaru), hăcuită și violată de doi goși, fi Tamorei (Camelia

Maxim), regina goșilor, crunta împărătească a Romei, care o transformă într-un spectru uman, într-o arătare apocaliptică. Pentru a o elibera de dureri, însuși tatăl ei o va ucide, după ce îi ucide pe cei doi hăcuiitori și organizează un banchet în care îi dă Tamorei să mănânce dintr-o gelatină făcută din cadavrele propriilor ei fii.

Tot ce a făptuit mai odios omenirea se află în această poveste, care nu este doar emanația lui Shakespeare, cel ce a făcut din Roma subiectul mai multor piese (**Coriolanus**, **Iulius Cezar**, **Antoni** și **Cleopatra**), îl ajută și saxonul Heiner Raimund Müller (1929 – 1995), unul din cei mai hăituiți (interziși) dramaturgi din fosta RDG, complicând și mai mult mecanismul istoriei, cumplitul ei abator, pentru că intervine în acțiune direct, ca personaj, făcând legături între scene, anunțându-le pe unele, comentându-le pe altele, substituindu-se unui mag, unui nou demiurgos, care are puterea să învie ceea ce ucide Shakespeare, revoltându-se astfel, deci, împotriva Dumnezeuului său, așa cum Lucius, fiul lui Andronicus (Daniel Popa), singurul scăpat de mânia Tamorei, se revoltă împotriva Romei, aliindu-se cu dușmanii ei. Roma devine un colosseum apocaliptic, sfârșitul ei fiind anunțat de acest lanț de orori pus la cale atât de dușmani, cât și de romanii din interior, însuși Andronicus, care i-a adus faima prin atâtea victorii, fiind artizanul unui plan ingenios care sfârșește cu o măcelărire generală. Doar răsul său rămâne întreg, așa cum râde un măcelar când spintecă o vită. După decapitarea fiilor săi (pentru a opri crimele, își dă în zadar zălog mâna dreaptă, cu care a câștigat atâtea bătălii) și mai ales după ce o vede măcelărită și pe Lavinia, înnebunește, în felul lui Edgar din **Regele Lear**, și pune la cale, împreună cu fratele său, Marcus, tot acest masacru final. Durerii, sau îi urmează moartea, sau nebunia. Dar sunt mai multe feluri de nebunie. Nebunia lui Andronicus e jucată, e clovnească, nu e diabolică precum aceea a Maurului, care i-a făcut atâta rău și i-a dăruit Romei un urmaș negru, pângărind patul împăratului Saturninus (Romeo Pop), devenit el însuși un clovn și, într-o orgie sardanapalică, precum în **Satyriconul** lui Fellini, îl vedem călărit de Tamora, ca într-un lanț al răsturnărilor („*Împăratul stăpânește lapa, dar Maurul o călărește*“). Fiorosul maur (Claudiu Stănescu), mereu cu sânge pe față, face mai degrabă parte din familia lui Richard al III-lea, cel ce spunea programatic: „*Mi-am pus în gând să flu un ticălos*“, gând pe care îl continuă parcă

Maurul: „*N-am alt chin decât, că nu pot face altele mai rele. Blestemată fie ziua când n-am făcut un rău!*” Nu întâmplător Tamora îl iubește, pentru că îi este pe potrivă, ea fiind identificată cu o iernie, cu însăși Răzbunarea, iar Răzbunarea nu alege, ea este illogică, ea mătură totul din cale („*Oare ce se află în noi care preacurvește, mințe, fură și ucide?*”). I se opune doar Andronicus, singurul care caută dreptatea; un nebun caută dreptatea în morminte, fiindcă dreptatea a murit, a murit nu numai pe pământ, dar și în cer. Și Andronicus privește adesea spre cer, dar și „*Cerul este plin de sânge/ În curând va ninge*”, cum îi spune el fratelui său, Marcus.

Titus Andronicus, subintitulată „*prea dureroasa tragedie romană*”, comparativ cu celelalte piese shakespeariene inspirate din istoria Romei, respectiv din **Viețile paralele**, opera lui Plutarh, aduce ceva în plus, reflectă cealaltă față a mecanismului istoriei, fața sa illogică, irațională, resorturile ei primitive, ascunse sub straturile civilizației. Este o frescă a instinctelor umane, dintre care instinctul crimei, al sângelui, se află în prim plan. Deși suntem în faza creștină a Romei, după „edictul de la Milano” (313) al împăratului Constantin cel Mare, Dumnezeu și credința în El n-au nici o putere asupra diavolului atotstăpânitor, simbolizat de Tamora, Maur și de fiul lor negru, ca o pocitanie, ca un anticrist, deși e înfășat precum pruncul Iisus. Nu știm cum arăta spectacolul lui Peter Brook cu Laurence Olivier în rolul lui Andronicus și cu Vivien Leigh în Lavinia, dar în spectacolul lui Alexandru Darie lumea și-a ieșit din matcă, omenirea e „*cu vinele deschise*” și eroii scormonesc în „*fluviul ei de sânge*”. Nu mai există decât un embrion: moartea. Sacrul a fost ucis, nu au rămas decât ritualurile primitive, războinice, practicate mai ales de fii Tamorei (Marius Capotă, Adrian Ciobanu), care degenerază până la cele mai cumplite violențe, ce duc fie la holocaust, fie la orgii, cum numai în mitologia greacă mai pot fi întâlnite. Se pare însă că Shakespeare, deși nu lui îi este atribuită în întregime această piesă, a suferit o influență senechiană, Seneca fiind primul autor antic care transformă scena de teatru în abator, în special în Medeea.

Naratorul (Dan Aștilean), pe rol de „*călduză a morților*”, e mereu prezent în măcelărie, cu pana muiată în călimara cu sânge, cu opera lui Shakespeare în mână, pe care o „*măcelărește*”, procedând exact invers decât a făcut Dumnezeu său, precum Faust care ajunge să se revolte

împotriva celui cu care a încheiat pactul. Dar revolta lui Müller sfârșește tragic, el, care i-a înviat ca un nou Mesia pe toți cei hăcuți, va cădea mort, mistuit de puterea vrajei pe care a iscat-o intervenția sa în înseși „măruntaiele întâmplărilor“, cum zice chiar el. Este aici parcă lecția lui Prospero din *Furtuna*, despre puterea cărților, de care Müller n-a vrut să țină seama. Ba, zice el, „mi-am pus masca lui Shakespeare“ și a căutat să ucidă taina, să intre în anatomia ei, să facă disecția pe viu a mecanismului istoriei și a personajelor sale („textul este cuțitul care eliberează limbile morților“), ceea ce l-a pierdut. Nici nu se putea altfel într-o măcelărie, într-o arenă care mai sugerează și „zidul morții“. Cine intră în acest joc, cine vrea mai cu seamă să-i schimbe regulile, nu se poate aștepta la un sfârșit mai bun.

Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului

Prin montările din ultimii 15 ani, Silviu Purcărete se identifică cu Teatrul Național din Craiova și invers. Aici el a montat unele din cele mai de succes spectacole din România și din lume. Spectacolele după Shakespeare mai ales, precum *Ubu Rex*, cu scene din *Macbeth* și *Titus Andronicus*, sunt memorabile. Și tot cu un Shakespeare a răsturnat viziunea text-spectacol, atingând un rafinament poetic maxim, pe un scenariu propriu, numindu-l **Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului**, după piesa *A douăsprezecea noapte*. Noutatea montării poate fi dedusă din aceste gânduri ale lui Purcărete: „*Este o piesă despre puterea și nocivitatea fanteziei, despre partea ei otrăvitoare; despre confuzia sexelor și a indivizilor, confuzia spațiului și a timpului. Este una dintre pieșele cele mai speciale ale lui Shakespeare, are scriitura cea mai modernă; într-un fel, s-ar putea vorbi chiar de scriitură post-modernă. Este scrisă dintr-un joc și e izvorâtă dintr-o adâncă melancolie, dintr-un sentiment al măcinării de sine, al degradării, și nu dintr-un impuls tandru. Este o piesă ciudată și foarte tristă. Un sfârșit dulce și amar, în același timp. Asta m-a atras*“.

Prima dată m-am întâlnit cu acest spectacol la Sibiu. Dar senzaționala viziune scenografică a regizorului și jocul nuanțat al actorilor

Valer Dellakeza, Iulia Lazăr, Mihai Arsene, Valeriu Dogaru, Ion Colan, Ilie Gheorghe, Nicolae Poghirc, Constantin Cicort, Angel Rababoc, Valentin Mihali, Cerasela Iosifescu, Romanița Ionescu, Iosefina Stoia și Ion Butnaru nu au beneficiat de un spațiu pe măsură, spectacolul fiind programat în „sala de sport” a orașului, care a dat un ecou bizar textului, nemaivorbind de poziția incomodă a spectatorului, nevoit să se cațăre pe scările și pasarelele sălii, ca la un meci de baschet cu vedete americane. Un spectacol de atelier, de laborator, de joc filigranat merita o soartă mai bună.

Și cu toate acestea, pecetea inconfundabilă a lui Purcărete s-a impus. El a imaginat un spațiu retro, ca într-o copilărie mic-burgheză sau ca într-un magazin de antichități, un spațiu plin de mobilă veche, de dulapuri cu vitrine ca niște uși sau ferestre de acces, personajele trecând prin ele ca omul invizibil prin ziduri, dulapuri încărcate cu o sumedenie de pitici din ghips, sugerând o lume vetustă, sufocată de bibelouri și kitschuri. Cu acest univers al copilăriei kitschului contrastează mobilierul modern, în special cel de bucătărie, cum ar fi mașina de spălat sau frigiderul, în care și-a făcut culcuș Sir Andrew, ca și aragazul la care Sir Toby, după o noapte de chef, își aduce prietenii și le face ouă ochiuri! De altfel, toate personajele poartă o mască modernă, sunt de „nerecunoscut”, precum Malvolio, a cărui soartă e legată de un congelator, sau Sir Toby, excelent jucat de Ilie Gheorghe, un Sir Toby agil și alunecos, sfârșind însă, ca „la spartul târgului”, într-o baltă de sânge, în contrast cu funambulescul rol creat de Valentin Teodosiu în spectacolul lui Gelu Colceag de la Teatrul de Comedie. Această cu totul nouă față pe care o capătă jocul actoricesc se datorează relațiilor inedite cu obiectele, cu mobilierul, în care personajele sunt nevoite să intre.

Însă tot acest decor, care intrigă, se reflectă, ca și personajele care se dedublează, în peretele din dreapta al scenei, conceput ca o oglindă magică. Aici au loc, se creează interesante și obsesive efecte optice. Din păcate, rolurile gemenilor, sarea și piperul piesei, sunt jucate neconvingător, palid, așa cum se întâmplă și în spectacolul de la Comedia. Apariția primelor actrițe gemene pe scena românească, poate va da în viitor soluții firești, naturale, celor ce se vor încumeta să monteze această piesă, care derutează chiar din titlu. **Cum doriți** (citește „cum a dorit regizorul”, fiindcă el nu ne-a întrebat nici cum dorim, nici cum nu

dorim noi să fie această montare) este un spectacol straniu, plin de poezie și umor, de nostalgie și grotesc, o montare fără asemănare, contrastând puternic cu tot ce am văzut până acum după piesele lui Shakespeare, în primul rând cu spectacolul rutinar de la Teatrul de Comedie, mai ales prin atmosfera de magie pe care o creează, prin acea stare specifică artei, aflată la interferența dintre material și imaterial, dintre real și ireal.

*

A doua oară m-am întâlnit cu acest spectacol la București, pe scândura TNB, pe prima și cea mai mare scenă a țării, în cadrul Festivalului Național de Teatru, ediția 2004. Silviu Purcărete a lipsit de la prezentarea spectacolului său pe această scenă, dar mai bine că n-a fost, altfel s-ar fi îngrozit. Spectacolul s-a mutat de pe scenă pe băncile instalate pe scenă. Ca și în ediția 2003, organizarea a fost la pământ. O adevărată jignire pentru presă, pentru cei care au avut acreditări, dar n-au avut locuri. Ca și pentru invitați, de altfel. A fost jignitor să vezi întreaga elită a teatrului românesc, în frunte cu Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, alături de personalități din străinătate, bătându-se să ocupe un loc, striviți de pișcotari și de tot felul de nechemări. Sinistră imagine, care a murdărit din start unul dintre spectacolele de vârf ale Festivalului. Directorul Teatrului din Craiova, Mircea Cornișteanu, striga cât îl țineau bojocii să părăsească locurile cei care le-au ocupat samavolnic, spre hazul acestora. Atunci i-a dat afară pe invitații de pe margine, care și-au acceptat soarta și care voiau să privească spectacolul din picioare. Nimeni n-a înțeles de ce n-a fost programat acest spectacol la sala Icoanei a Teatrului Bulandra, special creată de Liviu Ciulei pentru astfel de spectacole? Sau de ce nu s-au dat două reprezentații dacă cererea a fost atât de mare? Mister. Mister organizatoric.

Imagine de Polifem rănit care rima cu imaginile din spectacol, în care, așa cum am arătat, Sir Toby și Sir Andrew sunt mereu bătuți și plini de sânge, în care Antonio, înfășat ca o fantomă, este pe post de sperietoare, iar Malvolio atârână într-un congelator prins cu un cârlig uriaș de podul scenei, fiind invidiat de spectatorii făcuți arșice, fiindcă sigur el stătea mai comod în acel congelator decât ei. Purcărete l-a pedepsit astfel pentru disprețul lui superior, și cred că i-ar fi pedepsit și pe organizatori, i-ar fi băgat prin tomberoanele teatrului, ca și pe toți cei

care privesc de sus pe toată lumea, precum face și acel Malvolio pe care Tudor Chirilă îl joacă în spectacolul de la Comedia. Tânărul actor, cunoscut mai mult în ipostaza de cântăreț pop, realizează un Malvolio memorabil, aroganța și „superioritatea” personajului fiind dozate cu mare artă, prin economia gestului și dicția cu totul specială. Dar dacă la Shakespeare Malvolio va fi „pedepsit”, ridiculizat de farsa pe care i-o întind celelalte personaje din „subordinea” lui, pe care el le sfidează, organizatorii dezastrului nu vor fi pedepsiți niciodată. Dovadă că ei recidivează de la ediție la ediție, rămân aceiași foști profitori comuniști, gen Mihai Constantinescu de la Artexim și Valerian Mareș de la guvern, pe post de maeștrii de ceremonii, avându-l drept model pe Vatel. Purcărete nu ne-a întrebat cum dorim să fim înghițiți, fiindcă n-a făcut-o nici Shakespeare, care avea un cult pentru spectator, numit „prietenul înțelept”, pe temeiul căruia și-a înălțat infraestetica și și-a construit teatrul însuși, dar cred că ei nu și-au închipuit o asemenea mestecătură. Se pare că teatrul de azi și-a pierdut de tot nostalgia față de murăturile de altădată, acele „arme” compensatoare, ce erau proiectate în capul mestecătorilor ce organizează festinul!

■

La o a treia vizionare a spectacolului **Cum doriți**, programat tot pe scena TNB, la ediția 2005 a Festivalului național de teatru, mi-am spus că este posibil ca Piticii de pe dulapuri să simbolizeze sărbătoarea Crăciunului. Rezolvarea regizorală a tășnit din cunoașterea izvorului acestei piese, după cum rezultă și din alte gânduri pe care Silviu Purcărete ni le-a transmis: *„În franceză, titlul consacrat al piesei nu este A douăsprezecea noapte, ci Noaptea regilor, tocmai pentru ca sensul întâmplărilor să se regăsească într-o sărbătoare cunoscută francezilor. La noi, a douăsprezecea noapte de la Crăciun corespunde cu Boboteaza. Pentru englezi, semnificația era iarăși foarte clară. Dar, în limba română, A douăsprezecea noapte nu are nici un înțeles. Plesa ar trebui tradusă cu Noaptea de Sfântul Ion sau Noaptea de Bobotează, dar nici așa nu i se dă o semnificație corectă. Despre ce este vorba? Plesa e o comandă făcută de regina Elisabeta, care obișnuia să încheie, în această a douăsprezecea noapte, ciclul de petreceri începute de Crăciun, cu un spectacol*

special comandat. Asta i-a cerut lui Shakespeare: o piesă de Bobotează, o piesă de Sfântul Ion. O piesă de la sfârșitul chefurilor. Așa că am ezitat între a-i spune Noaptea de la sfârșitul chefurilor sau Noaptea de la spartul târgului. E o canava, o piesă scrisă „în a douăsprezecea noapte”, la sfârșitul petrecerilor. Ea degajă acest sentiment de sfârșit, de melancolie, această tristețe a sfârșitului. Un sfârșit dulce și amar, în același timp. Asta m-a atras”.

Radicalitatea lui Zholdak

Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu este descoperitorul unui regizor miraculos, care, dacă nu exista, trebuia inventat, și într-o oarecare măsură teatrul sibian l-a inventat. E vorba de regizorul ucrainian Andriy Zholdak, care a convins trupa sibiană că trebuie să-și iasă din țâțâni, să realizeze imposibilul, fiecare să devină „actor universal”, concept prin care Zholdak înțelege un cod de reguli, cum ar fi stăpânirea până la extreme a corpului și psihicului, puterea de a hipnotiza partenerul și sala, capacitatea de a întruchipa orice personaj, indiferent de vârstă, sex și naționalitate. Orice text devine un pretext pentru risc, pentru riscul de a nu-l mai recunoaște pe autor. Riscul se traduce prin arta de a improviza, pe care Aristotel o pune la originea teatrului.

Idiotul este un model în acest sens. Spectacolul e o demonstrație de talent și risc nebun, o dovadă că atunci când atingi limitele căutării, când improvizația depășește orice imaginație, experimentul se poate transforma în artă. Dostoievski n-a scris/n-a vrut să scrie teatru, dar **Idiotul** de la Sibiu a atins forma desăvârșită a teatrului, adică este perfect ca o ikebana. Experimentul riguros gândit poate oferi surpriza unei opere perfecte, pe care o receptezi cu sufletul la gură. Rezistența **Idiotului** stă în deplina armonizare între experiment, mijloacele teatrale moderne, nonconvenționale, și limbajul clasic – povestea și muzica –, perfect asimilat.

Ce mai poate urma, te întrebi, după această performanță, la care ne-am referit pe larg în alt context? Se poate risca mai mult? Se poate, zic într-un glas Andriy Zholdak și trupa sibiană. În ce fel? Să renunțăm

de tot la tradiție, adică la text, la poveste, la dialog, la muzică. Să înlocuim arta, teatrul, cu tot felul de tehnici sau exerciții liber alese, generatoare de improvizații fără limite! Și mai ales să nu ne mai pese de spectatorul comod, să ne adresăm acelor spectatori care vin să-l vadă nu pe Shakespeare sau Dostoievski (deși firma lor atrage!), ci pe Zholdak, adică un mare semn de întrebare, o experiență personală la limita nebuniei totale, un iureș de mișcări șocante, iraționale, imponderale, cât mai trăsnete, pe care nici gimnaștii, nici acrobații, nici soldații, nici atleții, nici alte teatre din lume nu le-ar putea executa, fiindcă nu ar avea nici o motivație. Dintr-un astfel de raționament s-a născut, probabil, *Othello*?, cel mai șocant spectacol experimental care s-a creat vreodată (anunțat încă din titlu prin semnele „?!“). Iar actorii sibieni și-au asumat din nou riscul de a îndeplini codul lui Zholdak, pentru că îl înțeleg.

Înțeleg că trebuie să arunce în aer convențiile, că trebuie să facă ceva nemaivăzut, să se angajeze într-o muncă sisifică și donquijotească totodată, care riscă să macine în gol, că trebuie să stăpânească un mecanism extrem de sofisticat. Ei înțeleg că povestea lui Othello – un mulatru iubește o albă, e mâncat de gelozie, datorită unui complot bine ticluit, și o sugrumă –, nu mai e o noutate, nu mai interesează lumea noastră și vor altceva. Înțeleg că nu mai e vorba de Desdemona, nici de batista vrăjită, e vorba de o bucată uriașă de carne devenită personaj principal, de o tonă de hârtie aruncă în scenă, de un cabinet de stomatologie, de sute de farfurii care devin decor fragil, de mai multe Desdemone decât cei doi Rogojin din *Idiotul*, de o furtună și o cortină roșie, după care se află o mare în care Othello tot face baie și în care își îneacă Desdemonele (mai puțin pe cea malefică), de mai multe cutii de scrisori unde se introduc denunțuri peste denunțuri, ca într-o apocaliptică gogoliadă, de niște parașutiști sau militari într-un deșert minat, de un Iago în slip roșu care scoate mereu limba la public, de o recuzită pirotehnică, în care focul e atotstăpânitor (una din Desdemone, interpretată de Anca Florea, își va arde un picior și va juca doar în piciorul teafăr), de tot felul de acrobații și extensii, care de care mai trăsnetă. Constantin Chiriac, în *Othello*, și Virgil Flonda, în *Iago*, sunt atotprezenți, sunt devastatori, însă nu mai sunt personaje, sunt fenomene ubicue.

Zholdak le cere actorilor imposibilul, iar ei, ca niște soldați cu sânge rece, îi îndeplinesc toate dorințele. Ei înțeleg că nu mai este vorba de nici

o intrigă, de nici un personaj, de nici un dialog, că textul e înlocuit cu mugete și cotcodăceli, cu o întreagă fermă de animale și păsări, dar și cu sunete de supersonice, cu un întreg arsenal de zgomote. Înțeleg că e vorba de o reinventare a mitului, ca și a mijloacelor de expresie, ba chiar de o parodie la clasicul Othello, care la un moment dat mulge o vacă imaginară, devine un original fermier care se îmbată cu lapte și-i îmbată și pe toți slujitorii lui cu același lichid alb. Înțeleg toate năzbătuile lui Zholdak, care susține că și-a construit spectacolul după „legile freudiene”. Oare de ce, fiindcă a născocit mai multe Desdemone, pe care le-a imaginat ca niște eleve cu fundițe îndrăgostite de un fermier colorat?

Indiferent însă de orice nedumerire, rămâne fapta experimentală ieșită din comun, care te neliniștește, te contrariază. Miracolul în Othello?! poate fi definit astfel: Mecanismul complex al spectacolului e ca un ghem cu mai multe fire, care se înfășoară/desfășoară în paralel sau se intersectează fără să se încurce. Cheia? Aceeași tehnică a ritului, a stereotipiei infinite.

Oare ce va urma? Ce risc își va mai asuma trupa sibiană? Nu știm ce părere are Zholdak despre cuvânt, dacă îi dă și altă semnificație în afară de aceea de *corpus*, dar fără cuvânt ne aflăm în precuvânt, în preistoria gândirii, în zona imaginii, a impresiei audio-vizuale, oricum, într-un stadiu uman involuat. Cea mai importantă cucerire a omului nu este spațiul, nici imaginea, nici mișcarea, nici sunetul, ci Cuvântul, puterea lui de abstractizare. O excepțională demonstrație în acest sens, un elogiu adus cuvântului sub forma pictografiei, face Peter Greenaway în filmul **Cartea de căpătâi**. Renunțând la cuvânt, Zholdak renunță la orizont, cade în orbecăială. Fapt care nu se întâmplă în **Idiotul**, în care cuvântul este prezent prin povestea concentrată și prin muzica divină (muzica e un fel de scriere, spunea Enescu). Spectacolul Othello?!, în schimb, e o aglomerație de fanteze, de cartoane decupate, care orbecăiesc, care caută ceva. O lumină, un sens? Nici ele nu știu. Poate o bucată de carne pe rol de batistă vrăjită.

Un „Hamlet” mioritic

Tânăra regizoare Anca Bradu a fost prezentă la Festivalul de la Sibiu, ediția 2004, cu **Trei surori**, spectacol pe care l-am comentat în alt loc (vezi vol. **Ludic, lubric și liturgic**, lansat în festival), apoi cu un proiect și mai ambițios numit **Hamlet. Intolerabil**, realizat în colaborare româno-ungară-franceză, cu trupele Spleen d'Or/ Teatrul Petőfi Sandor Veszprém/ Association Esperanza Enfants Plan te, scenariul și adaptarea fiind semnate de ea împreună cu criticul Sebastian-Vald Popa. Dacă Mihai Măniușiu a realizat o **Electra de Oaș**, lipind tragedia antică de melosul maramureșan, Anca Bradu, sub înrăurirea evidentă a decorului și costumelor Floricăi Mălureanu, a creat un **Hamlet carpaticus**, un **Hamlet mioritic**, toate personajele fiind îmbrăcate ca oierii noștri carpatini, în cojoace de oaie și cu peruci asemănătoare, care le-au transformat în niște oi de basm, ce amintesc de personajele din filmul **Mama** al Elisabetei Bostan.

Decorul spectacolului constă dintr-un simplu țarc, în care e concentrat tot conflictul piesei lui Shakespeare. Personajele sunt niște baci care se înfruntă, ca niște oi grase, cu lână bogată, țurcană. Ba Rosencrantz și Guildenstern sunt ridiculizați sub formă de berbeci. Un ciobănaș la oi este și Hamlet la început, ca apoi, când își pune în practică răzbunarea, să apară îmbrăcat în lup, un lup care atacă oile aflate în țarcul stâniei. Parafrazând celebra definiție shakespeariană, autorii acestei montări ne arată că lumea e un țarc, iar oamenii sunt oi. Chiar și lupul, până să-și dea jos masca, până să-și arate năravul, e îmbrăcat în piele de oaie. Hamlet a devenit însă lupul la stână, ca în baladele mioritice.

E o viziune „intolerabilă” asupra lui Hamlet, pe care Anca Bradu o susține în acești termeni: *„Hamlet este un ins atavic, stihial, măcinat în acțiunile sale de un zeu păgân: bătrânul Hamlet, tatăl său. Legătura dintre cel mort și cel viu respiră prin porii naturii neîmblânzite. El sunt anarhiștii vechi, intolerabili și intoleranți, guvernați de legea naturalului, a instinctului, a justiției cârniei, a memoriei pământului. El nu pot admite ultiarea, ultiarea ce semnifică depășirea prin timp, prin conștiință, prin analiză a vârstei ancestrale, ce lese acum din orizontul de civilizație al insului*

modern. Un cod etic, o nouă administrare a energiei locului se pare a fi o trădare a memoriei ce încă sângerează. Hamlet este trimis la studii; de ce refuză? I se propune un compromis care ar garanta echilibrul statului. De ce se întoarce obsesiv la fantoma tatălui? O nouă cultură, a educației luminate, a echilibrului, jignește fantoma grozavă a trecutului dezlănțuit. Între Europa răsăriteană încă stigmatizată, posedată, adeseori obsesiv, de memoria unor evenimente istorice nerăzbunate și Occidentul aparent impulsional de legi ale progresului umanist, încercăm să creăm prin Hamlet. Intolerabil o punte de dezbatere a acestor realități mai noi sau mai vechi, a paradoxurilor ce se nasc din apropiere, identități și distanțe“.

Spectacolul, în coregrafia Mălinei Andrei și muzica lui Horvath Karoly, a fost jucat în limba franceză, dar și în maghiară, datorită interpretului principal Máté Gábor, de ce nu și în română întrucât Gertrude și Ofelia au fost interpretate de actrițele românce Ioana Crăciunescu și respectiv Adriana Butoi? Ceilalți actori care au purtat cu noblete blănurile de oaie și perucile țurcane au fost: Olivier Comte, Jean-Marc Herouin, Keresztes Sandor, Nyirko István, Cedric Orain, Codrina Pricopoaia, Vincent Priou, Körösi Csaba, Cesar Meric. O viziune îndrăzneată, potrivită pentru un festival internațional, însă greu de crezut că poate fi acceptată de publicul larg, pentru care Hamlet rămâne un prinț, o figură tragică de ce mai pură esență, un filosof existențialist *avant la lettre*, întrupare a îndoielii, victimă a destinului nemilos, în nici un caz un lup răzbunător, ca în basmele pentru copii. Dacă Hamlet ar uita, dacă nu ar căuta să-și răzbune tatăl, n-ar mai fi un personaj tragic. El urmează istoria unui blestem. Lumea lui Hamlet nu este păgână, ea aparține acelui Dumnezeu răzbunător de care ne vorbește Biblia. El nu știe ce-i iertarea, mila, el nu este un creștin în sens ortodox și e suficient să amintim scena când amână uciderea lui Claudius, care se ruga, pentru că ar fi o moarte prea ușoară, iar păcatele lui nu pot fi iertate. Hamlet nu este un ins atavic și stihial, dimpotrivă, este un înțelept aflat într-o acută criză a comunicării, căci nu are cu cine dialoga, care e nevoit să trăiască într-o lume strâmbă; el este un Iisus care nu știe să-și tălmăcească pe înțelesul celorlalți pildele și parabolele; el e simbolul celui curat și drept, al unui purist absolut, care s-a născut într-o lume

ostilă, intolerabilă, putredă, bazată pe crimă. Nu Hamlet e lupul, nu el ucide, ci el este ucis, el este cel care răzbună un nedrept omor.

Piesa lui Shakespeare este parabola Eului inadaptabil la o lume a crimei, la o lume în care „ceva“ e putred, „ceva“ care se identifică cu fatalitatea. Hamlet nu poate trăi în catastrofă, conform tezei lui Berdiaev. Dar nici într-o lume a așteptării, a răbdării, a umilinței și a milei. Această românizare forțată a lui Hamlet a diminuat total, până la ridicol, tragedia shakespeariană, transformând-o într-un fel de vodevil mioritic. Mai potrivit parcă cu spectacolul focului de artificii care a încheiat acest maraton teatral, a 11-a ediție a Festivalului sibian.

Macbett

O surpriză mai mult decât plăcută este spectacolul cu piesa *Macbett* de Eugen Ionescu, prezentat de studenții anului IV ai Facultății de teatru și televiziune a Universității „Babes Bolyai“ din Cluj-Napoca. Gazdă a fost *Theatrum Mundi*, consecvent astfel programului inițiat de Ion Cocora sub genericul „Integrala Eugen Ionescu“, având în prezent în repertoriu o piesă ionesciană în premieră absolută, *Viitorul e-n ouă*, în regia lui Mihai Măniușiu. Nu întâmplător am pomenit acest nume întucât spectacolul studenților clujeni, clasa Diana Cozma, stă sub suflul înnoitor pe care l-a imprimat Măniușiu teatrului clujean, personalitatea sa creând o adevărată emulație și în rândul celor mai proaspeți slujitori ai Thaliei. Spectacolul are tinerețe, vervă și multă imaginație, tinerii actori (George Costin, Anca Hanu, Sorin Miron, Claudia Epifanov, Sebastian Bădărău, Rareș Dimofte, Gabriela Del Pup, Cristian Ciuzan) fiind ajutați și de o costumație ingenioasă, cu funcție scenografică, realizată de studenții anului III ai Facultății de textile din Cluj-Napoca. Adică totul e realizat aproape din nimic, din materiale neconvenționale, cum ar fi plasticul, ceea ce le-a conferit personajelor un suport-fantoșă, potrivit cu viziunea ionesciană asupra istoriei, o istorie confecționată, cârpită, butaforică, de mucava. Iar în final, această viziune este susținută de un costum extraterestru pe care îl poartă Mucduff, care nu mai este, ca la Shakespeare, un erou pozitiv, venit să scape țara de un criminal, ci el se prezintă ca un ticălos și mai mare, cu căști la urechi și

o tastă de computer în mâini, care a venit să instaureze teroarea și dictatura absolută. O dictatură cosmică. În **Viitorul e în ouă**, Mihai Mănuțiu își îmbracă și el personajele în cosmonauți, care sunt însă un efect al sterilității dictaturii comuniste, viziunea asupra istoriei fiind una ironică, dar plină de speranța anunțată de personajul Lenin pitic cum că nu se mai întoarce, că nu-l vom mai vedea niciodată.

Dimpotrivă, în viziunea elevilor, Mecanismul istoriei nu mai este circular, după tragedie nu mai urmează comicul și binele, așa cum îl anunță un Fortimbras, un Buckingham, un Muceduff sau alte personaje pozitive din tragediile shakespeariene, ci liniar sau cel mult în piramidă, cel care urmează la putere fiind și mai diabolic decât cel care fost decapitat, ca în viziunea lui Mircea Marin din **Regele Lear**. Costumele de plastic le conferă lui Macbett și Banco, jucați de George Costin și Sorin Miron, un aer donquijotesco, sugerând un comportament gemelar. Această idee de dublu se transmite și celorlalte personaje. Toate sunt dedublate, însăși victima, regele Duncan, ca și Vrajitoarele. Un rol dificil realizează și Anca Hanu în Lady Duncan și Lady Macbett, fiind nevoită apoi să facă trecerea de la un personaj nobil la un rol de vrajitoare. Caracterul de școală al spectacolului se vede și din faptul că fiecare tânăr actor joacă mai multe roluri. Un exercițiu util, o lecție nu numai pentru unateciști, dar și pentru trupele profesioniste. Acest spectacol nu ar trebui să moară odată cu examenul de diplomă, ci ar merita reluat pe o scenă profesionistă, care să le aducă autorilor lui bucuria unei audiențe pe măsură.

Un „Cymbeline“ cosmonaut

Piesa lui William Shakespeare, **Cymbeline**, se joacă mai rar, poate și datorită țesăturii sale polistratificate. Am văzut-o prima oară la Londra, jucată chiar la ea acasă, pe scena lui Globe Theatre, care păstrează și azi forma concepută de însuși marele dramaturg. Într-o ambianță formidabilă, am văzut această montare realizată chiar de compania teatrului. Spectacolul era un poem de o puritate absolută. Toate personajele erau îmbrăcate în alb, stăteau permanent pe scena, care nu avea nici un element de decor, doar nelipsita formație de instrumentiști,

care susțineau partea sonoră a spectacolului, după muzica originală, conservată în arhivele teatrului, așa cum poate fi văzută și în muzeul său, aflat la subsol. Toată feceria poveste, foarte asemănătoare cu piesa *A douăsprezecea noapte*, dar și cu alte comedii shakespeariene, era recitată de trupa de actori ca într-un extaz de vis, ca într-un delir patetic al sentimentelor, un fluviu de trăiri și gesturi simple, curate, la vedere, fără nici un artificiu teatral, fără nici o înscenare, totul fiind o mostră de dăruire a actorilor. Emoția venea din acest elan sublim cu care ei se dăruiau în fața spectatorilor, dar fără să țină seama de asistență, ca și cum jucau doar pentru ei înșiși, ca într-o liturgie athonită sau ca în Misterele de la Eleusis.

Dimpotrivă, în spectacolul lui Laszlo Bocsardi de la teatrul „Odeon”, cu un angrenaj scenografic (decoruri: Jozsef Bartha, costume: Judit Dobro Kothay) și muzical (Arpad Konczey) sofisticat, foarte asemănător cu cel din *Marchizul de Sade*, jucat pe aceeași scenă, întâlnim toate clișeele și convențiile teatrale moderniste, până la limita divertismentului, pe care regizorul le-a experimentat și în alte spectacole, cum ar fi *Othello*, de exemplu, montat la Sfântu Gheorghe, unde întâlnim același carnaval al costumelor, din toate epocile, fără să aibă însă justificarea pe care i-a dat-o Pirandello, cel care a lansat această practică, în *Henric al IV-lea*. De altfel, *Cymbeline* se și aseamănă cu *Othello*, cel puțin în privința unui amănunt central, brățara Imogenei (Paula Niculiță) jucând rolul batistei Desdemonei. Aici ni se prezintă în plus și o versiune operetistică, într-un final verdian, cu o arie din *Rigoletto*. Ba ne întâlnim și cu un parodic papamobil, tras de o mască pe picioroange, în care apare Jupiter vorbind la un microfon, jucat de Petre Nicolae în ipostaza unui mafiot fumând și afumând în neștire. Pomind de la faptul că piesa *Cymbeline* conține toate motivele teatrului shakespearian, de la *qui pro quo*-uri cu fii și nobili exilați, ascunși sub alte nume, la ticăloșii ale reginei (Cătălina Mustață) în stil Lady Macbeth sau în stil Iago, cum le practică Iachimo (Dan Bădărău), regizorul și-a permis să facă un ghiveci, având ca fir călăuzitor atitudinea cinică, parodică, demitizatoare, blasfemică. Ca într-un divertisment telenovistic, avem de toate, de la imaginea robotizată a lui Cloten (Marius Stănescu), extrasă parcă din *Războiul stelelor*, până la aceea de cosmonaut a lui *Cymbeline* (Florin Zamfirescu) din final, pe care am întâlnit-o și în

Macbeth-ul studenților clujeni, când, cu o aparatură à la Traian Vuia, personajul se ridică deasupra câmpului de luptă.

Toată această parodie rămâne undeva într-un plan superficial, în cel mai bun caz clovnesc, fie că simpatizăm cu bufonii (Mircea Constantinescu, Ionel Mihailescu), fie cu Pisanio (Constantin Cojocaru), slujitorul lui Posthumus (Relu Poalclungi) și al Imogenei. E greu de înțeles de ce partea a doua a spectacolului (circa o oră și jumătate) se joacă în fața cortinei și în sală, cu lumina aprinsă! Când în **Regele Lear** Radu Penciulescu a folosit pentru prima oară această convenție, funcția ei era aceea de citat, de mesaj, pe care voia să-l adreseze spectatorilor în chip direct, nemijlocit, distanțat, ca la Brecht. Dar aici ce mesaj sau citat a vrut să ne transmită regizorul când toată această parte este o țesătură de intrigă, în care sunt implicate travestiurile lui Belarius (Liviú Tîmuș), ale fiilor lui Cymbeline, al Imogenei și uciderea lui Cloten, transformat și el într-un fel de măscărici!? Tratatamentul expozitiv al piesei lui Shakespeare a dus la pierderea celei mai mari calități a ei: poezia, care în spectacolul londonez ne revela funcția divină a teatrului.

Germano-maghiarizarea lui „Cymbeline“

Considerată ultima piesă a lui Shakespeare, **Cymbeline** are parte în acest moment de două versiuni scenice: la Teatrul „Odeon“, în regia lui Bocsárdi László, și la Teatrul german din Timișoara, în regia lui Alexandru Hausvater, versiune pe care am văzut-o în cadrul Festivalului Național de Teatru, ediția 2005. Dar selecționera unică a FNT, Marina Constantinescu, l-a ales numai pe acesta din urmă, când normal era să le aleagă pe amândouă, pentru a oferi invitaților și posibilitatea unor analize paralele, căci doar n-au venit numai pentru paranghelii. Cele două spectacole sunt actualizări forțate ale acestei ciudate piese, care adună toate motivele shakespeariene, fiind un sincretism sui generis, în care istoria se împletește cu feeria, comedia și tragedia, dar mai ales cu magia. Subiectul este complicat ca o telenovelă, dar refulează în el idei și țesături din celelalte piese shakespeariene, în special **Othello** și **A douăsprezecea noapte**.

Titlul piesei ne trimite la istoria Angliei sub regele Cymbeline, care ar fi domnit în jurul anului 33 d. H. Shakespeare a preluat motive din **Cronica engleză** a lui Holinshed și din unele texte literare, cum ar fi **Decameronul** lui Boccaccio, plasându-le la începuturile erei creștine. Subiectul e polistratificat. Conflictul se derulează în jurul unui pariu în care este pusă la îndoială fidelitatea Imogenei, fiica lui Cymbeline, față de soțul ei, Posthumus, surghiunit la Roma. Intrigantul este Iachimo, din familia lui Iago, dar și regina, a doua soție a lui Cymbeline, care o urăște pe Imogena. De aici, o întreagă țesătură de întâmplări, în care se amestecă și o licoare cu puteri magice, ca în povestea lui Romeo și a Julietei sale, și o brățară cu rolul năframei din **Othello**, și niște urmași care erau crezuți morți, ca în mitul lui Oedip, și războiul dintre Britania și Roma, ca la sfârșit să iasă la iveală minciunile lui Iachimo, regina să moară în delir, iar Imogena și Posthumus, care a luptat pentru Britania în țăran travestit, se regăsesc fericiți.

Ce a devenit această piesă eminemamente poetică în montările amintite? Un fel de „nibelungen“, în viziunea războinică a lui Hausvater, și o parabolă maghiarizată în viziunea lui Bocsárdi László, care a făcut din Imogena un fel de Transilvanie care trebuie anexată marelui imperiu britanic (citește austro-ungar). Când spun toate acestea, am un reper: am văzut prima oară **Cymbeline** la Londra, jucată chiar la ea acasă, pe scena lui Globe Theatre. Toată ingenioasa poveste, așa cum am mai spus în cronica spectacolului de la „Odeon“, era recitată de trupa de actori ca într-un delir patetic al sentimentelor, un fluviu de trăiri și gesturi simple, curate, la vedere, ca și costumele lor, de un alb imaculat, fără nici un artificiu teatral, fără nici o înscenare, totul fiind o mostră de dăruire a actorilor. Dimpotrivă, în spectacolele noastre totul e supraîncărcat, greoi, artificios și exterior, ca proiecțiile video la care apelează Hausvater, care a făcut din **Cymbeline** un fel de Lohengrin baroc, ca în montările wagneriene, dar și un amestec de Oberon și Prospero, din care rezultă un fel de Polifem, dedat la vrăji și bârfe, care înghite tot în jur, care se hrănește cu tot felul de victime. Personajele citesc mereu dintr-o carte gigant, cu titlul „Cymbelin“, caricaturizând parcă viziunea insolită a lui Heiner Müller din **Titus Andronicus**, conform intenției declarate a regizorului: „*Cymbelin-personajul se revoltă contra autorului său*“.

Și toată această trădare a spiritului shakespearian, se face cu mijloacele ciroului și operei, fără ca actorii germani, maghiari și români folosiți să fie nici clovni, nici balerini, nici cântăreți de operă, de aceea toată desfășurarea coregrafică de seminuduri și costume vrăjitoarești sau războinice cade în derizoriu, în operetistic, dovadă și fundal sonor, care îmbină un tango cântat la acordeon, cu un vals grotesc cântat la violoncel. Pentru rolul lui Cymbeline, transformat într-un narator-vagabond, a fost adus din Germania actorul Georg Peetz, care imprimă perfect acest caracter polifemic pe care l-a dorit regizorul. Circ și crimă, paiețe și violență. De altfel, războinicia lui Hausvater se vede din următorul său gând, pe care mi l-a spus cu năduf: *„Dacă atunci când SUA și-a declarat independența, se alegea ca limba germană să fie limba oficială a Americii, azi lumea ar fi arătat cu totul altfel!”* Adică era o planetă germanizată. Iar toate spectacolele de teatru ar fi arătat ca acelea ale lui Hausvater, care a mai fost prezent, pe lângă festival, cu spectacolul **Don Juan & Faust**, montat la Teatrul maghiar din Timișoara, după clasică piesă în versuri a lui Christian Dietrich Grabbe (1801 – 1836), scrisă în 1928, ca o replică la capodopera lui Goethe (prima parte a lui **Faust** datează din anul 1808). Grabbe a încercat o meditație încrucișată asupra celor două personaje arhetipale ale lumii, atât Faust, cât și Don Juan disputându-și-o nu pe Margareta, ci pe Donna Anna, într-un duel erotico-războinic dirijat de Mephistofel. Regizorul a tratat această greoaie încărcătură de simboluri tot în cheie operetistică, adăugându-i ideea unui laborator modern care face experiențe pe/cu oameni. A rezultat un interesant divertisment muzicalo-coregrafic, în care protagonist nu este actorul, ci proiecțiile multimedia. Tot acest angrenaj tehnic de invidiat era însă exterior ideilor piesei, nereușind să transmită nici o emoție. Dacă s-ar elimina momentele erotice, culminând cu nudismul într-o cadă cu apă, o obsesie a lui Hausvater, experimentată și în spectacolul **Pietonul și furia** de la **Theatrum Mundi**, cred că toată această fantezie, un basm schopenhauerian despre puterea ca voință și puterea ca iubire, s-ar putea juca la Teatrul „Ion Creangă”.

Și Bocsárdi László, cum am arătat, a apelat la mijloacele divertismentului teribilist. Tratatamentul războinic-operetistic și cel parodic-expozitiv al piesei lui Shakespeare au dus la pierderea celei mai mari

calități a ei: poezia, care în spectacolul londonez ne revela, cum am spus, funcția divină a teatrului. Sunt exemple clare care arată criza în care se află regia românească, înfundătura la care a ajuns limbajul teatral, legat fatalmente de uzura unor formule apusene de împrumut. Pe această cale, teatrul a obosit, arată ca un copil îmbătrânit. Semnificativ în acest sens este declarația lui Alexandru Dabija, prezent în festival cu două montări: „*Am făcut aceste spectacole pentru a mă opune activ oricărei idei de progres și competiție în artă*“.

Decriptări hamletiene

La Sibiu am fost martor la nu mai puțin de trei viziuni radicale asupra piesei **Hamlet**: una sudcoreeană, alta elvețiană și ultima, japoneză. Revelația absolută a Festivalului, dar și a tot ce am putut vedea într-o viață de om de teatru, a venit din partea trupei sudcoreene „Changpa Theatre“, care a prezentat spectacolul **Hamlet** într-o formulă radicală, nemaiîntâlnită pe scenele europene sau americane. În acest spectacol piesa lui Shakespeare este demontată și recompusă non-verbal prin agonia unui spirit tulburat de istoria tragică modernă a Coreei. În mijlocul scenei se află un coșciug, în fața căruia, într-un cearceaf alb, zace un mort, care este jelit de patru personaje îmbrăcate în costume tradiționale, chimonouri roșii. Primul sfert de oră se desfășoară în tăcere, se aud din când în când doar niște sunete ciudate, ca de păsări de noapte, prevestitoare a morții. Apoi personajele se mișcă într-o lentoare infinită, iau niște tobe și alte instrumente de percuție și încep să bată, pregătind apariția lui Hamlet, o apariție uluitoare, șocantă, o ființă ireală, cu un aspect extraterestru, ieșită parcă din viziunile lui Tolkien, semănând izbitor cu acel gollum din filmul lui Peter Jackson după **Stăpânul inelelor**. Prin gesturi spasmodice, prin mișcări convulsive ale trupului, sugerând o exorcizare, o eliberare de demoni, Hamlet invocă spirite din istoria tragică a Coreei și caută să le înțeleagă agonia. Mișcările lui sunt segmentiale, fiecare convulsie desfășurându-se între două momente statice, de stop-cadru, când gura i se cascadează într-un hău de țipete asurzitoare. Faciesul exprimă disperarea ca în gravurile expresioniste ale lui Oskar Kokoschka. Dedemonizarea lui se transmite și celorlalte

personaje, care se dezlănțuie într-un delir apocaliptic. Însuși mortul învie și se alătură celor vii, care însă vor agoniza și vor muri. Parcă suntem în Apocalipsa lui Ioan, mai ales când apare și Fiara din coșciug, identificată cu Ofelin și Gertruda, cum avea, după spectacol, să-mi spună interpreta personajului, care mi-a confirmat și faptul că această viziune este pur șamanică, morții conviețuind cu vii, ca în biblica Judecată de Apoi. Fiara va fi violată pe rând de Hamlet și celelalte personaje, sângele care curge din ea, amestecat cu bucăți de carne, umplând toată scena. Nu-i putem identifica pe Polonius, Claudius sau Laerte, fiindcă nici nu s-a urmărit o reprezentare a piesei lui Shakespeare, care a fost luată drept pretext pentru a experimenta tehnici șamanice în teatru.

Această versiune orientală, expositivă totuși, explorează căutarea unor semnificații universale dincolo de interpretarea convențională a teatrului european. Prin trăirea șamanică s-a urmărit eliberarea trupului de zgură, de demoni, poate chiar și a sufletului de corp, ca în acel *sparagmos* din *Bacantele* lui Euripide. Oricum, după o repriză de exorcizare, corpul interpretului lui Hamlet rămânea fix, inert, mort. Pe de altă parte, unitatea dintre corp și voce, concentrarea totală, estetica distrugerii și a cruzimii, cum a preconizat-o un Antonin Artaud, sunt sugerate prin ritualul morții. Scenaristul Seung Hoon Chai a atins performanța să reducă piesa originală la un singur punct, circumscris morții, pentru a oferi posibilitatea unei experiențe inedite, cultice, creatoare a stării de vid, născute din absența totală a eului. Avem un experiment unic, nemaivăzut, un fel de Hamlet șamanic sau apocaliptic, posibil de realizat numai prin aplicarea unor practici religioase orientale, în stare să captureze momentele cele mai delicate ale trăirii. Regizorul Sang Soon Park, unul din creatorii reprezentativi ai mișcării „La politique des auteurs” din Coreea, consideră că „*teatrul este o călătorie în căutarea morții*”. Hamlet-ul său face parte din experimentele teoretice intitulate chiar „*teatrul morții*”. Evident, el a colaborat cu o echipă de profesioniști, care include și un magician al mișcării, Cheol Jong Shim, viziunea sa șamanică fiind susținută de o trupă remarcabilă de actori, în frunte cu coregraful principal, Cheol Jong Shim, interpretul lui Hamlet, apoi Jung Geun Bark, Hee Jeong So, Sang Hun Jung, Yun Seok Choi, Tea Hyoung Kim și Young Min Woo. Scenografia (Jung Hyun Park) și costumele (Hyun Joo Kang) sunt minimale, reduse la clasicele

chimonouri, lăsând loc suficient spectacolului de lumini (Ji Yun Hong) și muzicii orientale (Dong Wook Kim).

Evident, formula de spectacol nu are nimic european, după cum nu cred că s-a urmărit nici o șamanizare a piesei lui Shakespeare. Piesa **Hamlet** cred că a fost aleasă pentru că este cel mai reprezentativ text care pune problema morții într-un mod dilematic („a fi sau a nu fi”), care conține această delicată coexistență a dublului: ființă-neființă, viu și duh. Însă rezolvările scenice sunt dincolo de granițele teatrului, depășesc convențiile teatrale, vin din sfera spiritului șamanic, a trăirilor religioase oculte. Privit din perspectivă teatrală, acest **Hamlet** sudcoreean este incomprehensibil, blocând percepția majorității spectatorilor, care nu l-au înțeles. Însă atunci când mi-am prezentat proiectul isihast și am propus să privim teatrul din perspectivă religioasă, luând acest **Hamlet** șamanic ca un reper pentru ceea ce ar putea fi un spectacol isihast, toată asistența s-a iluminat. Însăși trupa de actori sudcoreeni, care nu auzise de isihasm, nici măcar de ortodoxie, mi-a confirmat că regizorul Sang Soon Park a urmărit să redea tocmai această imagine a Apocalipsei, pe care eu am prezentat-o prin prisma viziunii isihaste. Iată cum lumi cultice atât de diferite au trăiri și concepții similare datorită spiritului divin, care a creat între oameni punți universale.

La celălalt pol se află **Hamlet**-ul elvețian și cel japonez. Trupa „Markus Zohner Theater“, sub titlul **Ha!Hamlet**, ne-a oferit o viziune mimetică asupra piesei lui Shakespeare. Jucat de numai doi actori, Patrizia Barbuiani și Markus Zohner, spectacolul face să apară prin tot felul de grimase, sunete și trucuri gestuale toate personajele din piesă, spunându-ne povestea prințului Danemarcei într-o formă pe care o întâlnim de regulă la clovni sau imitatorii de păsări și animale. Performanța este doar mimetică, mișcările fiind reduse la un spațiu minimal, aproape fix (cei doi actori stau pe scaune glisante așezate pe un podium), dar ceea ce cred că i-a adus faima acestui spectacol, prezentat în turnee și la festivaluri în toată lumea și încununat cu premii de teatru prestigioase în Europa, America și Asia, este latura sa spirituală, gagurile fine, care se adresează unui spectator cultivat, care vine cu lecția știută de acasă și știe să citească semnele pe care le mimează cu multă dexteritate și imaginație „**Hamlet**” și „**Ofelia**”. Evident, Markus Zohner și Patrizia Barbuiani i-ar putea la fel de lesne întruchipa pe **Othello** și **Desdemona**,

Petruchio și Catarina, precum și alte cupluri shakespeariene și nu numai. **Ha! Hamlet** este un spectacol de semnale comice, ironice, parodice, cum îl trădează și acel „Ha“ din titlu, care nu poate fi decriptat decât de cunoscători ai limbajului metaforic.

În fine, viziunea japoneză a fost susținută de „Haisho Drama Company“, sub titlul **Hamlet al unei trupe itinerante – uciderea fratelui mai mare**, în regia lui Norio Shimura, după un scenariu semnat de Keizoh Miyashita, care a speculat un fapt istoric notoriu: Acum aproape 300 de ani, înainte ca piesa lui Shakespeare să fie cunoscută în Europa, o companie de teatru germană a jucat în Japonia un spectacol cu titlul **Hamlet**. Atât de mult i-a impresionat pe japonezi povestea acestui prinț al Danemarcei încât au asimilat-o și trupele de teatru ambulante au început să prezinte **Hamlet**, imitând spectacolul jucat de compania germană, fapt care se continuă până în ziua de azi. Așa cum la Shakespeare actorii ambulanți vor înscena uciderea bătrânului rege Hamlet, așa cum trupa de muncitori din **Visul unei nopți de vară** va juca o piesă la curtea lui Tezeu, tot astfel în spectacolul japonez prezentat la Sibiu o trupă itinerantă va înjgheba și ne va prezenta un **Hamlet** popular, un **Hamlet** povestit ca în teatrul kabuki, într-o manieră foarte puerilă, deși acțiunea acestei versiuni este aproape aceeași cu a scriitorului britanic, numai că aici există un prolog și un epilog, Ofelia devine erotomană și se îndrăgostește de un clown, cu rol malefic, de otrăvitor viclean, Hamlet provoacă o luptă între doi ucigași puși să-l omoare, iar monologuri filosofice de genul „A fi sau a nu fi“ lipsesc cu desăvârșire.

Dar Shakespeare și-a ridicat piesa la spirit și la cele mai tulburătoare neliniști metafizice datorită acestor monologuri. În lipsa lor, ne întoarcem parcă în preistoria poveștilor pentru copii și impresia de amatorism este evidentă. Versiunea e demnă de reținut însă pentru istoria teatrului, dar spectacolul ar fi avut enorm de câștigat dacă ar fi fost prezentat în cheie parodică, după modelul din **Visul unei nopți de vară**, așa cum regizorul încearcă pe alocuri, ca în „Scena de la zidul palatului“, când soldații apar într-o pânză decupată ca la moși, sau ca în „Scena spectacolului prezentat de trupa de actori ambulanți“, care transformă înscenarea uciderii regelui Hamlet într-o parodie. Procedeele sunt shakespeariene, elementele parodice și de distanțare fiind prezente din start prin prolog, când directorul unei companii de teatru ține o scurtă

cuvântare și ne anunță că va pune în scenă aici, la Sibiu, acest **Hamlet**, apoi prin prezența vrăjitoarelor, procedează împrumutat din **Macheth**, care prevestesc tragedia, semănând în personaje neînțelegere și vrajbă. Ele sunt prezente mereu în scenă, ca niște forțe malefice sau duhuri nevăzute de eroii tragediei, dublând într-un fel copilăresc rolul duhului, căruia Shakespeare îi dăduse sarcina de a sădi în sufletul lui Hamlet cumplitul destin al răzbunării. Maniera de prezentare a poveștii este, cum spuneam, puerilă, ca în teatrul pentru copii, cu tot felul de trucaje simple, inclusiv plastice (Atsushi Ikegaya, Aki Tanaka, Mari Dohba) și sonore (Ryouko Maruyama). Actorii (Shin Saito, Hiroko Arakawa, Kenji Horikoshi, Yohzoh Matsunaga, Atsushi Ikegaya, Kikuo Yamada, Yuji Kumamoto, Genta Koga, Kazumi Akita, Mari Dohba, Yuko Shimizu, Ai Tanaka, Hatsumi Katagari) fac cu ușurință trecerea de la omul de pe stradă la personajul tragic sau clovnesc, de la rolul individual la cel de grup. Ca epilogul să confirme această viziune infantilă, simplistă, cântând în cor morala fabulei: „Cine începe cu intenție rea, va sfârși rău“.

Îmblânzirea scorpiei

Indiscutabil, americanii cuceresc și piața teatrală românească! Peste tot avem spectacole în manieră hollywoodiană, tendința spre divertisment, spre muzical în special, este vizibilă pe scenele noastre, indiferent de natura pretextului, fie el sfânt și filosofic, cum ar fi trebuit să fie la TNB **Patimile Sfântului Tommaso d'Aquino**, fie un text grav, o meditație asupra morții, precum trebuia să fie la Teatrul de Comedie **Harababura** lui Eugen Ionescu, nemaivorbind de imitația propriu-zisă, din **Chicago**. Nici Shakespeare nu este iertat. Și el este gazdă pentru tot felul de pretexte experimentale, cum am arătat în aceste aplicații. Am semnalat tot felul de viziuni, dar la un muzical pe ritmuri populare românești nu se putea gândi decât un american. Și a venit Paul Bargetto din New York, despre care nu ne spune nimic Caietul-program, am aflat doar că l-ar fi trimis Andrei Șerban să pună un spectacol în România, că ar fi bătut la mai multe uși din Capitală, dar până la urmă nu i s-a deschis decât ușa Teatrului din Constanța, și e bine că s-a întâmplat așa, fiindcă nu credeam că acest teatru mai există,

credeam că s-a transformat de mult într-un nou Casino pe Litoral. Deci americanul cu rădăcini italiene, după nume, a venit în România, ne-a studiat obiceiurile, arhitectura, folclorul și a ales ca pretext *Îmblânzirea scorpiei*, apoi a găsit acest teatru, s-a pus pe treabă și, cu o trupă remarcabilă de actori și balerini, proveniți de la cele două Companii ale teatrului, „Ovidius” (director Nicodim Ungureanu) și „Fantasio” (Mirela Pană), ne-a arătat cum ne vede el. O și declară: *„Astfel am căutat, împreună cu colaboratorii mei la acest proiect, să descopăr caractere și impulsuri ale timpului și locului de față, românii și România, care să se reflecte în alegerea textului și a personajelor”*.

Desigur, în capul lui e multă confuzie. Dacă la Anca Bradu, în Hamlet-ul ei mioritic, desenul simbolurilor, așa cum am arătat, era clar, aici se amestecă lupii cu oile, într-o coregrafie de „Miss Litoral” semnată de Milidi Tătaru, iar baza muzicală e alterată, căci alternează brambura cântecele Mariei Tănase cu manele și alte cântece de pahar, melodia „Lonely Shepard” a lui James Last, făcută și mai celebră de naiul lui Gheorghe Zamfir, cu popularul „Sanie cu zurgălăi”, melodie foarte populară și în America. Pentru acest festin muzical a adus pe scenă un taraf autentic, taraful „Costel Cloșcă”, iar ca solist o excelentă cântăreață-clown (Mirela Pană). Trupeii de actori, în special Georgianeii Mazilescu, în Katharina, i-a adus un partener pe măsură, Cristi Iacob, de la Teatrul Mic, care desenează în Petruchio un personaj memorabil. Paul Bargetto a citit în piesa lui Shakespeare, pe care o reprezintă curat, cu imaginație și umor, toate aceste inserturi muzicale, care până la un punct se justifică. Bunăoară, când Petruchio își ia nevasta la spinare, momentul e marcat de celebrul cântec popular „la-ți miresă ziua bună...”. În iureșul încăierărilor pentru Bianca, al disputei dintre slugi și stăpâni, se cântă „Ciuleandra” și așa mai departe. Muzica populară românească are rolul de a ironiza ceea ce se petrece între personaje, în timpul acțiunii. Marele pariu al regizorului a fost compromisul dintre lumea elisabethană și lumea dacilor, dintre stilul spectacolului elisabethan, un fel de carnaval sui generis, în care se amestecau sonuri populare, clowni, acrobați, jongleuri, urși dresați și alte animale, și specificul popular românesc.

Bineînțeles, viziunea lui Bargetto nu este originală, ea vine după experimentul Ancăi Bradu cu Hamlet și după cel al lui Mihai Măniuțiu

cu Electra, în care mitul antic este calchiat peste muzica din Oaș, personaj principal fiind „Grupul Iza”, prezent pe scenă, asemenea, aici, tarafului lui Cloșcă. În loc de țarcul imaginat de Florica Mălureanu pentru Hamlet, scenograful Constantin Ciubotariu, de la „Odeon”, a făcut să ne imaginăm celebra „Șură a dacilor”, cu coarnele de cerb și faimoasa blană de urs de la intrare, șură/han pe care Doina Levintza o împodobește cu alte elemente neaoșe, precum și costumele războinice ale personajelor, transformate în niște păstori arhaici autohtoni, deși în piesă se vorbește despre Padova, Pisa sau Mantua. Ba exagerarea este așa de mare încât un personaj precum Gremio (Mihai Sorin Vasilescu) este sugerat ca un amestec de bulibașă și nobil venețian, iar însuși Petruccio ca un star hollywoodian, un fel de Swarteneger caricat. Suntem, evident, în spațiul carpatin, într-o lume în care mioriticul este sfâșiat de lupta dintre lupii bătrâni și lupii tineri, ca în scena când este sacrificată de către haită o biată mioriță. Nu știu dacă Paul Bargetto a văzut cele două spectacole mai sus amintite, dar sigur le-au văzut colaboratorii săi principali, care și-au pus amprenta pe spectacol, realizând o simbioză între viziunea lui Mihai Măniușiu și cea a Ancăi Bradu.

Se pare că Shakespeare e făcut să suporte multe și nu cred că l-a deranjat prea tare această implementare a muzicii Mariei Tănase, „*drăcia lui Dumnezeu*”, cum o numea Brâncuși (dovadă că și spectacolul e plin de draci!), în pântecul piesei sale, care, prin sălbăticia personajelor centrale, se pretează la o asemenea operație de chirurgie estetică. Și compromisul lui Paul Bargetto este convingător, în sensul lui Eliade din *Elogiul compromiterii*, adică este în spiritul compromisului pe care îl fac Petruccio și Katharina între orgoliul sălbatic și iubirea domestică. Semnificativă este însăși lecția lui Shakespeare, tradusă prin ideea îmblânzirii, o îmblânzire necesară ca aerul, ca o poartă a normalității, de care noi, românii, în acest interminabil capitalism sălbatic, avem mare nevoie.

Schimbarea la față a Desdemonei

Festivalul Filmului Britanic, ediția 2005, s-a încheiat apoteotic cu filmul **Stage Beauty** (2004), în regia lui Richard Eyre (n. 1943), unul din cei mai faimoși oameni de teatru, de film și televiziune englezi, prieten al României, pe care o vizitează de peste 30 de ani. Este un film pur britanic, în spiritul școlii shakespeariene, ecranizarea unei piese de teatru a lui Jeffrey Hatcher, care semnează și scenariul, centrat în jurul unui fapt istoric petrecut în timpul Restaurației (1660-1689), când se proclamă o lege în care li se permite și femeilor să joace teatru. Până atunci, bărbații erau cei care interpretau și rolurile feminine. Filmul prezintă povestea unui celebru actor al epocii, „*cea mai frumoasă femeie de pe scena londoneză*”, pe nume Kynaston (Billy Crudup), un bărbat specializat în roluri feminine, îndeosebi în cel al Desdemonei, care e nevoit să-și schimbe „identitatea”, adică să joace un rol exact opus, rolul Maurului. Era imposibil ca Shakespeare să nu fie prezent într-un festival al filmului britanic. De altfel, spiritul său s-a fost simțit în multe pelicule, iar în filmul lui Richard Eyre spiritul Marelui Brit, cum îi spunea Eminescu, a fost și mai aproape, în primul rând prin **Othello**, prin scena laitmotiv a uciderii Desdemonei. Regizorul, prezent la proiecția filmului său, ne-a avertizat că **Stage Beauty** are trei teme: „*teatrul, schimbarea și căutarea identității*”. Dar demonstrația sa este doar pe firul căutării identității pe fundalul teatrului, în care se implică și regalitatea, respectiv regele Charles II (Rupert Everett) și curtea sa, în frunte cu influentul lord pervers Sir Charles Sedley.

Englezii au reușit câteva mari filme exploatând aceeași temă a ambiguității sexuale: magicul **Orlando**, filmul lui John Madden **Shakespeare in Love** (1998), în care personaj central e chiar Shakespeare, el însuși bănuțat a fi fost homosexual, și ruda sa apropiată, **Stage Beauty**, care ajunge tot la același răspuns: dragostea e mântuitoare. Tema este aceeași în tustrele filme. Și Ned Kynaston este „*un bărbat în formă de femeie sau poate invers*”, ca și Orlando. Dar el ajunge un Orlando furios, ca în opera lui Ariosto, când află că însăși cabiniera lui, Maria (Claire Danes), este una și aceeași persoană cu Lady Hughes, cea care o joacă pe Desdemona într-o tavernă,

devenită neîncăpătoare, fiind prima femeie care a spart gheața, care a reușit să determine revoluția din teatrul englez, care le-a permis și femeilor să joace teatru. Desigur, într-un chip ingenios, ca în cele mai bune comedii shakespeariene, rolurile se vor inversa: actorul profesionist va sluji vedeta, adică Kynaston va ajunge s-o îmbrace și s-o învețe pe Maria cum să joace rolul Desdemonei, pe care ea îl juca în chip mecanic, imitându-l pe el când era ea (Desdemona). Căutarea identității, pe acest fundal teatral, este în fond căutarea sexualității: ca „*bărbat închis într-o formă feminină*”, Kyanston nu cunoscuse decât dragostea bărbaților, el fiind amanta oficială a ducelui de Buckingham; nevoit să joace rolul Maurului însă, revine la sexul pe care i l-a dat Dumnezeu, primind toată dragostea Mariei. Dar la întrebarea ei din final: „Cine ești tu acum?”, el răspunde. „Nu știu”. Sărutul lor însă ne spune că el și-a recăpătat și identitatea sexuală.

Această ambivalență erotică este construită cu multă artă și risipă de imaginație, atât narativă, cât și plastică, epoca Restaurației fiind reconstituită din perspectiva decorului elisabethan. Filmul este totodată și o **ars poetica**, o excepțională lecție de teatru, fiindcă Richard Eyre își dă aici măsura experienței sale teatrale, pentru el teatrul fiind o artă vie, care trăiește prin corpul și vocea actorului, într-un dialog direct cu publicul, față de film și televiziune care sunt dependente de evoluția tehnicii, cum mărturisea el la sfârșitul proiecției, într-un minunat dialog cu publicul bucureștean, teorie care în **Stage Beauty** este aplicată în scena morții Desdemonei, când tehnicii impecabile demonstrate de Kyanston, i se adaugă ceea ce îi este propriu femeii: suferința. Artificiala Desdemonă a lui Kynaston devine o ființă vie, adevărată, cum îi spune ea: „*Tu ai de toate, dar nu știi să suferi ca o femeie*”. Este miracolul pe care îl poate produce numai teatrul. Richard Eyre ne mărturisea că filmul său, deși e produs de Robert de Niro, nu a avut succes în America, fiindcă americanii au gustul format la școala hollywoodiană, care știe să ofere spectacol pentru o anumită mentalitate, pentru anumite rații, pe care le controlează la perfecție. Dacă piața europeană este stăpânită de filmul american, filmul european, în schimb, nu are nici o șansă să pătrundă în US. Desigur, Hollywood-ul produce în serie filme care oferă evadări lejere, care oferă la discreție iluzia unor realități paralele, un fel de drog cinematografic. Filme ca **Stage Beauty** ne oferă însă mult mai mult.

Un Shakespeare al filmului: Ingmar Bergman

Dar influența pe care a exercitat-o creația lui Shakespeare asupra filmului mondial poate fi cel mai pregnant demonstrată prin opera lui Ingmar Bergman (n. 1918). În perioadă 13-20 martie, 2006, Ambasada suedeză la București ne-a prilejuit vizionarea în premieră, sau revederea, grupată, a șapte filme, în această ordine: **Sonată de toamnă** (1978), **Ora lupului** (1968), **Scene dintr-o căsătorie** (1973), **O pasiune** (1969), **Strigăte și șoapte** (1972), **Fragii sălbatici** (1957), **Fanny și Alexander** (1982). Cu o excepție sau două, aceste filme au rulat și pe ecranele noastre, în special la Cinematecă, ba **Fragii sălbatici** și **Ora lupului** sunt filme de școală, care se studiază adică la facultățile de profil. Sunt deja filme clasice, având în centrul lor, așa cum spunea ambasadorul Suediei în seara de gală care a deschis Medalionul Bergman de la Cinemateca Română, omul de pretutindeni cu problemele lui. În general, probleme familiale, legate de cuplu, de iubire, de relația în triumphi, de divorț, de handicap etc. Dar au și ceva special totuși, care aparține numai de Privirea lui Bergman, cu expresia lui Theo Angelopoulos. Este vorba de aceea zonă a introspecțiilor, a neliniștilor existențiale de natură kierkegaardiană, a misoginismului strindbergian, a stărilor nedefulate, a unor complexe freudiene, care răbufnesc în timpul desfășurării acțiunii. Abisalitatea maladivă a personajelor ține și de o anumită zonă mistică în care ele sunt nevoite să trăiască.

Să nu uităm că tatăl lui Ingmar a fost preot și unele filme, precum **Strigăte și șoapte** și mai ales **Fanny și Alexander**, poartă această amprentă, sunt o replică la regimul foarte rigid al vieții religioase impuse în familie de tatăl său. De regulă, spațiul este închis, determinat, izolat de lume, redus la o casă, ca în **Sonată de toamnă** sau **Scene dintr-o căsătorie**, la un conac, ca în **Strigăte și șoapte**, sau la o insulă, ca în **Ora lupului** sau **O pasiune**. Iar atmosfera este adesea obscurantistă, fapt subliniat prin ecleraj, oricum, personajele sunt ca niște sălbăticiuni, trăind mai mult în întuneric. Tehnica clarobscurului vine din asimilarea perfectă a încadraturii practice în epoca Mutului. E o lume a umbrelor, a portretelor pictate cu lumini și umbre. De regulă, asistăm la drame familiale, la relații ajunse în stări-limită, povestea filmului fiind concentrată pe o

acumulare anterioară de complexe, care se revarsă acum pe ecran. Și această revărsare este fie sub formă de strigăte, fie de șoapte, dar mereu sub forma unor frământări confesive, în care cuvântul are un rol fundamental.

Din acest punct de vedere, Bergman se desparte de cineaștii nordici actuali, filmele lui părând un fel de teatru filmat față de filmicitatea căutată a noului val sau chiar față de teatralitatea filmică voită din *Dogville*, de pildă, capodopera lui Lars von Trier, care totuși păstrează de la modelul său acest cult pentru cuvânt. Văzând filmele lui Bergman, care a asimilat perfect lecția filmului mut, dar și a teatrului, căci el a pus constant în scenă piese, în special piese de Shakespeare, fiind angajat la Royal Dramatic Theatre din Stockholm, îți dai seama că Bergman a spus totul, ca Shakespeare în teatru, că noii cineaști nu fac decât să repete sau, în cel mai fericit caz, să ducă mai departe ceea ce el a descoperit demult. Se spune că dependența prea mare de tehnică, de evoluția ei, este cauza îmbătrânirii galopante a artei cinematografice. Dar filmele lui Bergman nu au îmbătrânit, pentru că la el primează Privirea dinlăuntru, substanța filmică și nu ambalajul. Bergman a depășit prin viziune tehnica timpului. La el, tehnica e un mijloc, nu un scop, așa cum este la alți cineaști care văd expresia în mijloace, nu în conținutul filmului, în poveste și în relația dintre personaje. Opera lui Bergman este un reper în toate sensurile. Și ea este copleșitor de vastă. Bergman a scris 66 de scenarii originale, a regizat 62 de filme, a produs 9 filme, a jucat în 11 filme, a avut diferite contribuții, chiar și ca operator, la 8 filme, a realizat despre sine 15 documentare biografice și două filme de montaj.

Filmele incluse în Medalionul de la Cinematecă sunt însă esențiale pentru ceea ce Angelopoulos numea Privirea lui Bergman, adică ele îi definesc stilul, viziunea inconfundabilă. Și baza lor este, cum spuneam, cuvântul. Fără cuvânt, filmele lui Bergman n-ar fi nimic. Cuvântul explicativ, confesiv, este sufletul lor. Până și un personaj ca Helena, bolnavă mintal, din *Sonată de toamnă*, face eforturi disperate să vorbească, să spună ce are pe suflet. O depășește sora ei, Eva, care, într-o noapte de discuții cu mama sa, precum eroinele din *Persona*, își dezvăluie gânduri pe care și le-a reprimat de-o viață. Mama lor, Charlotte (Ingrid Bergman), o pianistă celebră, o vizitează pe Eva (Liv Ullman), pe care o neglijase ani de zile. Eva era căsătorită, avusese și un copil care îi murise, iar povestea începe ca la teatru, cu Viktor, soțul ei, preot,

care, în fața camerei, rampa filmului, ne avertizează ce are să se întâmple. În acest fel procedează și Shakespeare în prologurile pieselor sale. Și ce se întâmplă? Un fel de procese de conștiință, de dezvăluiri ale unor întâmplări trecute nemărturisite niciodată.

Ceea ce definește stilul lui Bergman, ceea ce ne face să spunem că filmele sale sunt filme de artă, provine din modul cum el tratează convenția. Și secretul l-a învățat de la Shakespeare. Așa procedează și în *Ora lupului*, prefăcut de un prolog – un moment de la repetiții – în care regizorul are un dialog cu interpreții principali, Max von Sydow și Liv Ullman, chiar în decorul filmului, explicându-le rolurile pe care le vor juca și relația dintre pictorul Johan și soția sa, Alma. Când se dă comanda „Acțiune”, parcă se ridică o cortină nevăzută și intrăm în magia propriu-zisă a filmului, despre care însă nu bănuim nimic atunci când o vedem pe Alma ieșind din casa izolată de pe insulă, se așează la o masă din curte și ni se confesează, spunând că de șapte ani trăiește aici împreună cu Johan și cum s-au cunoscut. Relația lor de dragoste este obișnuită, sugerând fericirea domestică, până într-o zi când Alma primește vizita unei bătrâne doamne, apărute din senin, care îi spune să citească jurnalul ascuns al soțului ei. Alma îl găsește și descoperă în el lucruri nebănuite, întâmplări nemărturisite pe care le-a trăit Johan, o realitate paralelă, fictivă, coșmarească, care se transformă în substanța onirică a filmului, unde nu mai avem nici o delimitare între lumea reală și cea imaginară, între prezent și angoasele trecutului, un amestec de întâmplări sui generis, care se înscrie în ceea ce Johan numește „ora lupului”. Aceasta ar fi clipa de dinaintea răsăritului. *„Este clipa când cei mai mulți oameni mor, când somnul este cel mai adânc, iar coșmarurile par reale. Este clipa când insomniacii sunt bântuiți de temeri, când stafiile și demonii sunt stăpâni. Este și clipa când se nasc cei mai mulți copii”*. Precum copilul de pe stâncile mării, pe care Johan, în coșmarul său mut, îl va ucide și-l va arunca în mare.

Într-un interviu, Bergman pretinde că pe vremea când lucra la scenariul acestui film, a fost vizitat de demoni, care stăteau la căpătâiul lui și-i dicta ce să scrie. Nu știm cât de serioasă este această mărturisire, dar chiar și în glumă dacă a fost spusă, ne dă cheia Privirii lui Bergman, o privire în care realitatea se amestecă direct, fără avertisment, cu stările malefice ale subconștientului, amintirea trecutului, a vremurilor

când Alma și Johan s-au cunoscut, inundând acvatic întreg spațiul scenic. Deși locul acțiunii este unic, casa retrasă de pe insulă, realitatea paralelă, coșmarească, se desfășoară într-un spațiu labirintic, într-o serie de încăperi bântuite de păsări, de corbi prevestitori. Ele ar marca locul unde Alma și Johan s-au cunoscut, la o anumită baroneasă Veronica Vogler (Ingrid Thulin), care dă petreceri deșănțate, cu același grup de petrecăreți nobili scăpătați, ca în **Farmecul discret al burgheziei**, filmul lui Buñuel.

Lumea amintirilor amestecate care le apare celor doi în vis devine o lecție de cinema în care încapă toată istoria filmului, de la portrete ca la Einsenstein, Lang, Murnau sau Dreyer la coșmaruri ca la Buñuel. Și în aceste viziuni subconștiente elementul teatral-muzical este preponderent, marcat de data aceasta de un spectacol de păpuși care reprezintă **Flautul fermecat** de Mozart. Filmele lui Bergman sunt concepute ca niște simfonii sau chiar ca o sonată, după cum o spune și titlul: **Sonată de toamnă**. Charlotte, întrecându-se cu fiica ei, cântă mereu la pian lucrări de Chopin, Mozart, Bach sau Haendel. Ca și cuvântul, muzica este un alt element fundamental al stilului lui Bergman. Este vorba de muzica simfonică, bineînțeles. Dar și alte arte sunt prezente în asociațiile pe care le fac curent personajele, fie că e vorba de pictură, însuși Johan, cum am arătat, este pictor, fie de arhitectură, ca în dizertația lui Elis Vergerus din **O pasiune**, sau teatru, un citat din August Strindberg, de pildă, fiind cheia înțelegerii mecanismului psihologic care mișcă personajele din **Scene dintr-o căsătorie**, unde regăsim aceleași elemente ale stilului bergmanian. Aici prologul este sub forma unui interviu, pe care o reporteriță îl ia eroilor filmului, Marianne (Liv Ullman) și Johan (Erland Josephson), care în acest moment alcătuiesc un cuplu fericit. Ne sunt oferite toate datele despre această căsătorie, de parcă avem un reportaj științific, ca apoi, când se intră în poveste și se urmărește pe capitole, cu insert de titluri, felul cum cei doi eroi se despart, cum se angajează în relații extraconjugale, cum se reunesc și iar se despart, până la divorț, ca din nou să se reunească, să fie tratat într-o cheie psihanalitică.

Nimic ostentativ însă în toată această sarabandă, Marianne și Johan continuă să se întâlnească, chiar să se iubească, oricum, ei nu pot sta mult timp departe unul de celălalt. Ca un chirurg al filmului, Bergman analizează cu de-amănuntul toată anatomia acestei relații, care este

nucleul cuplului uman în general, cu mici diferențe de la caz la caz. Bergman realizează aici o saga a cuplului, prelungind parcă relația din **Ora lupului** și continuând-o până la ultimul său film **Sarabanda** (2003), realizat la 84 de ani, unde Marianne și Johan, jucați de aceeași interpreți, se reîntâlnesc după 30 de ani, în tot acest timp ei menținând o legătură afectuoasă. Ei se reîntâlnesc într-un cadru sălbatic, în inima unei păduri, ca în **Fragii sălbatici**, refuzând contactul cu lumea. Toată această sarabandă are ceva autobiografic, fiindcă și Bergman a dus o existență asemănătoare, după cum ne dezvăluie în cartea sa confesivă **Trei jurnale intime**, semnată împreună cu Maria von Rosen, fiica sa, fapt tănuuit timp de 22 de ani, ca și relația cu mama ei, Ingrid, decedată în 1995. Numai un om care a trăit o viață atât de misterioasă putea inventa atâtea povești tulburătoare. **Scene dintr-o căsătorie** se vrea tocmai o astfel călătorie duală, un film care ne înfățișează, în mod arhetipal, condiția cuplului, văzută ca o sarabandă, adică ca un dans amețitor, cuvântul, la figurat, însemnând și *agitație/frământare*. De aceea, **Scene dintr-o căsătorie** nu este o saga telenovistică, dimpotrivă, nu are nimic din senzaționalul ieftin al genului, redus la melodramă și pseudo-sarabande. Există o extraordinară frământare interioară în toate aceste personaje, o agitație lăuntrică, mistuitoare, care își pune amprenta pe însăși structura narativă, care are formă de *miscelaneea*, de amestec, de fragmentarism, formă care mai nou se numește antinarațiune.

Și **O pasiune** poate fi un model pentru stilul lui Bergman, care conține toate aceste elemente semnalate până acum. Filmele lui Bergman sunt variațiuni pe aceeași schemă, realizate cu același grup de colaboratori și actori, care s-au obișnuit cu stilul lui, cu maniera de a filma, de parcă ar trăi și în viața de fiecare zi poveștile de pe ecran, ca o familie învățată cu toate obiceiurile casei, fără surpriza unor intruși. Ba înseși numele personajelor sunt aceleași, jucate chiar de aceiași actori, ca Johan, cum am văzut, sau Alma, ca și eroina din **Persona** (1966), un alt film clasic studiat în școli, cap de serie al filmelor de artă care abordează perversiuni erotice, cum este relația invertită dintre Alma (Bibi Anderson), o soră medicală, și actrița Elisabeth Vogler (Liv Ullman), nume pe care l-am întâlnit și în **Ora lupului**. De la un film la altul, actorii își schimbă rolurile, dar năravul ba, de parcă ar fi într-o

continuă competiție. Natura experimentală a filmelor scrise și regizate de Ingmar Bergman este evidentă.

În *O pastune*, „prologul” shakespearian este prezent prin vocea unui narator, care rămâne mereu o voce din off, dar mai ales el este prezent sub formă de scurte interviuri inserate în film, marcate de prezența clachetei în cadru, respectiv patru interviuri luate actorilor principali și redată după tehnica insertului. Actorii mărturisesc gânduri legate de personajul pe care îl interpretează. Apoi sarabanda se instituie la nivelul fiecărui personaj. Filmul are aceeași structură ca și *Ora lupului*, adică onirică. De aceea, Bergman simte nevoia să introducă din când în când câte un element inteligibil, precum interviurile-insert, pe rol de „aparteu” teatral sau de efect de distanțare brechtian. Distanțare față de imaginile terifiante ale războiului sau față de scenele de violență dintre Andreas și Ana, la care se adaugă imaginea unor oi măcelărite, ca un dezastru biblic, ca o ciumă camusiană, faptă a unui nevăzut „înger exterminator” buñuelian. Eroul, Andreas (Max von Sydow), este întruchiparea sarabandei însăși, agitația lui continuă, frământările mute răbufnind în confesiunile și gesturile finale, trăite într-un iureș devastator, sfârșind ca un du-te-vino pe un drum pustiu, după ce o părăsește pe Ana și nu mai știe încotro s-o apuce! Este imaginea colapsului interior, a neliniștii frânte, căci neliniștea în sine înscamnă viață, dar când eroul se prăbușește, totul se termină, intră în ceață.

Un amurg apocaliptic există și în *Strigăte și șoapte*, poate cel mai estetizant film care s-a creat vreodată, de un rafinament desăvârșit, lecție de amănunt cinematografic, de contrapunct al ideii, roșul dominant, simbol al violenței și țipetelor, fiind în subtilă antiteză cu albul și sarabanda șoaptelor, a cuvintelor mimate. Este prin excelență un film de artă, un film cultural, cu trimiteri plastice și muzicale, în care o dramă tipic bergmaniană este tratată în cheie cehoviană. Acțiunea se petrece la sfârșitul secolului al XIX-lea, într-un conac izolat, unde își duc traiul trei surori, Karin (Ingrid Thulin), Maria (Liv Ullman) și Agnes (Harriet Andersson), împreună cu servitoarea lor, Anna (Kari Sylwan). Aparent ele duc o viață domestică, într-o atmosferă de *fin de siècle*, ca în romanele burgheze, unde nu există nici o preocupare pentru grija zilei de mâine, belșugul pare că vine de la sine și viața curge ca în acordurile Mazurcii lui Chopin. Dar dincolo de toate aceste impresii, pigmentate

cu detalii de obiecte vechi, de epocă, colcăie drama, acea implacabilă frământare bergmaniană. Agnes este bolnavă de cancer și crizele ei de durere nu pot fi potolite decât de Anna, care se dezbracă și o adoarme pe Agnes la sânul ei, ca pe un copil. Anna, deși tânără, are o construcție rubensiană. Karin și Maria sunt căsătorite, dar soții lor au un rol decorativ, redus la câteva manifestări, când soțul Mariei are o tentativă de sinucidere, iar cel al lui Karin își arată plăcerile culinare și sexuale, fiind sadomasochist și obligându-și soția la gesturi de violență sanguină, ca în diabolica scenă când el sparge un pahar și ea se masturbează cu un ciob, ca apoi să i se dăruiască însângerată, scenă din care va rezulta peste ani filmul lui Michael Haneke **Pianista**. De aceea Karin și Maria își înșeală soții cu David (Erland Josephson), doctorul care o îngrijește pe Agnes, așa cum au făcut toată viața lor, reconstituită prin flash-back-uri, marcată de minciună, dispreț, decepție, vină și dragoste interzisă, rezultat al unei copilării frustrate, moștenind boala și apucăturile mamei lor.

Față de purele surori cehoviene, surorile lui Bergman sunt niște psihopate, iar boala lor, mai ales după ce moare Agnes, capătă valențe schizofrenice. Țipetele dramatice ale lui Agnes sunt preluate de Karin și Maria, cărora le adaugă, printr-o incredibilă vrăjitorie a lui Bergman, pantomima șoaptelor. Scena trecerii de la strigăte la șoapte, pe fundalul sonor al Concertului nr. 2 pentru violoncel de Bach, este antologică. Dar Bergman taie și mai adânc în momentul când Anna observă că lui Agnes, pregătită de înmormântare, după ce a avut loc și slujba cuvenită, îi lăcrimează un ochi, ca unei icoane sfinte. Și deodată aude și vocea lui Agnes, care îi cere să le cheme pe rând pe surorile ei, care vor simți pe pielea lor mâinile lui Agnes, acele mâini care s-au întins spre ele atunci când Agnes trăia, dar degeaba muribunda, în convulsiuni dramatice, a întins mâinile spre ele, imaginea ei le-a provocat doar aversiune, amândouă retrăgându-se, fiecare în felul ei, așa cum acum nu știu cum să mai scape din mâinile cadaverice care le înlănțuie. Agnes se potolește numai la pieptul dezgolit al Annei, care se urcă în pat și o adoarme pe moartă la sânul ei, iar scena când ea pare că o „alăptează” pe Agnes, pe fundalul sonor al violoncelului lui Bach, amintește de tablourile martirice ale lui Caravaggio. Această incredibilă farsă are și o conotație grotescă, tocmai pentru a contrabalansa lințoliul de groază, ură și durere

al dramei. Tragi-comedia celor trei surori sfârșește însă în cheia din **Livada cu vișini**. Karin, Maria și soții lor părăsesc conacul și o plătesc pe Anna să rămână aici, în conacul devenit cavou, cu moarta. Tânăra Anna se află, deci, pe rolul bătrânului Firs, care, după ce pleacă Ranevskia și anturajul ei, rămâne să tragă obloanele conacului părăsit. Anna va citi însă din jurnalul lui Agnes, precum Alma în **Ora lupului**, și într-o proiecție finală le vedem pe cele trei surori, însoțite de Anna, plimbându-se prin parcul conacului, îmbrăcate toate în alb, în rochii lungi, ca niște mirese sui-generis cu umbreluțe, tot albe, deasupra capetelor. Aceste costume contrastează cu impecabilele costume negre, îndoliate, din secvența anterioară. Printre cele patru nominalizări la premiul Oscar, pe care le-a primit acest film, se află și premiul pentru costume (Marik Vos-Lundh).

Este pentru prima oară când stilul lui Bergman poartă și amprenta colaboratorilor săi, în special a operatorului Sven Nykvist, care a obținut premiul Oscar pentru cea mai bună imagine, când plastica filmului, arta coloristică, rafinamentul contrastelor, frumusețea detaliilor copleșesc substanța propriu-zisă a filmului, care pare un pretext pentru rafinamentul estetic. Deși aici limbajul tehnic este preponderent, totuși filmul are o prospețime extraordinară, datorită, cred, nivelului intelectual forat ridicat, savantelor asociații culturale, cărora li se adaugă o mise-en-scenă de mare dirijor de stări și emoții, de soluții teatrale și filmice ingenioase, precum alternanța țițetelor și șoaptelor, ca un balet pantomimic, sau precum utilizarea insertului plastic, fiecare din cele patru femei având propria prezență la „rampă”, prim-planuri în care fețele protagonistelor sunt luminate alternativ. Structura filmului este dată de această îngemănare sui-generis a unor procedee shakespeariene și cehoviene. Dacă în **O pasiune** personajele se confesau verbal, aici ele ne privesc într-o mută expresivitate. Poate că și Shakespeare, dacă ar fi trăit azi și ar fi fost cineast, ar fi procedat la fel. De altfel, jocul celor patru actrițe este antologic, bazat pe o incredibilă sarabandă interioară, care se citește pe expresia chipurilor, de o complexitate a trăirii totală, de la expresia de sinx a fețelor la cea a disperării și groazei, ca în descenle expresioniste ale lui Kokoshka. Aici nu joacă actorii, ci prim-planul lor, adică însăși camera, felul cum ea le pune în evidență anumite porțiuni ale chipului, ca în acele inserturi mute, care fac legătura

între secvențe. În *Strigăte și șoapte*, sub această formă de groază parodică, Bergman pare că dă o replică religiei protestante, arătându-și, așa cum scria criticul Roger Ebert, „autodezgustul și invidia față de cei care cred în Dumnezeu”.

Indiscutabil, una din obsesiile tematice ale regizorului suedez este religia. Și nu e aproape film în care să nu găsim ca personaj un preot. Încă din zorii capodoperelor sale, de la clasicul *Fragii sălbatici*, el și-a pus problema dumnezeirii. În călătoria pe care profesorul de medicină Isak Borg o întreprinde la Universitatea din Lund, pentru a primi un titlu aniversar, el se întâlnește cu diferiți oameni, rude sau străini, cu care are anumite raporturi sau îi ia cu el, în mașina lui, așa cum se întâmplă cu trei tineri, Sara, Viktor și Anders, a căror principală dispută se duce în jurul ideii dacă există sau nu Dumnezeu. Disputa lor ia la un moment dat chiar și forme violente, dar tot nu cad de acord asupra unui punct de vedere. Evident, întâlnim și alte teme obsesive ale lui Bergman, în primul rând ne întâlnim cu presiunea amintirilor, a viselor ce-l copleșesc pe profesor, care se confruntă cu propriul trecut și cu teama de autosuficiență.

În acest fel, o simplă călătorie devine o călătorie angoasantă, o călătorie a vieții, a problemelor ei fundamentale, o călătorie a speranțelor și a deziluziilor. Nu întâmplător criticii au găsit în acest film influențe din Shakespeare și Strindberg, văzând în profesorul Borg, interpretat de un clasic al regiei suedeze, Victor Sjöström, un fel de King Lear, echivalentul cinematografic suedez al faimosului personaj. Desigur, Borg nu trece prin drama lui Lear, dar trăiește totuși o sarabandă interioară, mai ales când are loc accidentul de automobil, frământările personajului legate de rostul existenței și de apropierea morții sunt răscolitoare, iar figura lui Sjöström are ceva din imaginea clasică a lui Lear, amintind de interpretări la fel de celebre, precum cea a lui Paul Scofield, în viziunea montării lui Peter Brook. Deja aici ne întâlnim cu actrițele care vor deveni nelipsite în filmele lui Bergman, cu Bibi Andersson, în Sara, și Ingrid Thulin, în Marianne, nepoata lui Borg, dar și cu Max von Sydow în rolul unui lucrător la o benzinărie, după cum ne întâlnim și cu nume de personaje, precum Marianne, Karin sau Viktor, care vor reveni constant în saga bergmaniană. Dar majoritatea numelor provine din altă rădăcină, căci povestea se mișcă în mediul evreiesc, așa cum o arată și prenumele lui Borg, care va reapare în *Fanny și Alexander*.

Surprinde și prezența, în visul eroului, a două fete gemene, care marchează cu personalitatea lor incomodă atmosfera din casa amintirilor, aflată în marginea unei păduri din care copiii culeg fragi sălbatici. Deci copilăria lui Borg și a celorlalți copii cu care el se asocia are natura fragilor sălbatici.

Niște fragi sălbatici sunt și Fanny și Alexander, cei doi copii din filmul care le poartă numele în titlu, opera cea mai complexă a lui Bergman și a filmului mondial, care poate fi pusă de-a dreapta creației shakespeariene, având o directă legătură cu **Hamlet**. Subiectul ține chiar de lumea teatrului. Acțiunea se petrece într-un oraș suedez de la începutul secolului XX, anul 1907, mai exact, în casa exuberantei familii Ekdahl, o familie numeroasă alcătuită numai din oameni de teatru. Fanny (Pernilla Allwin) și Alexander (Bertil Guve) sunt copiii lui Oscar (Allan Edwall) și Emilie (Ewa Fröling), respectiv directorul și actrița principală a teatrului local, patronii acestuia fiind mama lui Oscar (Kristina Adolphson) și fratele lui, Carl (Börje Ahlstedt). Filmul debutează cu sărbătoarea Crăciunului, tratată de Bergman într-o cheie extrem de pitorească, într-o sarabandă a petrecerii care amintește de tablourile lui Bruegel. Veselia, erotismul, exuberanța sunt în manieră populară, scoțând în evidență calitatea umană a familiei, în primul rând de buni creștini, deși petrecerea degenerază în momente lubrice, sacrul și profanul coexistând. De altfel, filmul este structurat după regula antitezelor aflată la baza teatrului lui Shakespeare. Toată sarabanda, în care se amestecă și evreul Isak Jacobi (Erland Josephson), care o iubește pe bunică, este privită critic de copii, care preferă să-și petreacă timpul cu păpușile sau cu proiecția unor imagini truate ca în filmulețele lui Méliès. Această exteriorizare felliniană va contrasta în curând cu drama propriu-zisă a filmului, care începe o dată cu moartea lui Oscar. În timpul unei repetiții cu piesa **Hamlet**, Oscar, care juca rolul duhului, face un infarct și peste câteva ore va muri. Curând însă, spre mirarea copiilor, mama lor, Emilie, se mărită cu episcopul orașului, Edvard Vergerus (Jan Malmsjö), un nume pe care îl întâlnim, puțin schimbat, și în alte filme, episcop care oficiase slujba de înmormântare. Copiii se mută cu mama lor în casa lui Vergerus, care îi tratează cu o asprime ieșită din comun, pe care ei, în casa părintească, n-au cunoscut-o, ca în scena când Vergerus îl pedepsește pe Alexander, pentru că a negat că i-a spus servitoarei

Justina (Harriet Andersson) că vrea să evadeze de aici, recitând din Hamlet, piesă pe care o știe pe de rost, ca pe toate piesele, de altfel, pe care le juca familia sa.

Fanny și Alexander sunt foarte afectați de schimbarea survenită în viața lor. Alexander este o fire supersensibilă, sperios, mereu retras, preferând ungherele întunecoase, asediat de spectre și îngrozit de fantome. Semnificativă e scena când refuză să-l vadă pe tatăl său mort, poate de aceea fantoma lui Oscar îi va apare în cale când nu se așteaptă, așa cum numai Hamlet vede fantoma tatălui său, pe care ceilalți, inclusiv Gertrude, nu o văd. În casa episcopului, Alexander arată ca un animal hăituit, e mereu trist și starea lui o imprimă și surorii sale. Din predicile pe care i le ține episcopul, care vrea să-l învețe să distingă între minciună și adevăr, el va învăța că minciuna ține loc de adevăr atunci când nu știi ce-i adevărul. Găsim aici dilemele de sorginte kierkegaardiană pe care Bergman le-a lansat în filmele anterioare, patetismul personajelor reieșind din imposibilitatea de a opta pentru bine sau rău, pentru viață sau fascinația morții, pentru speranță sau obsesia maleficului, pentru credință sau iubire, căzând în fanatismul religios, ca în *A șaptea pecete* (1956).

Logica lui Alexander este de natură hamletiană și îl învinge pe episcop, care, drept replică, îi aplică o pedeapsă nemiloasă, izolându-l apoi în turnul casei, ca să-și lingă rănilor pe fundalul unui uriaș crucifix căzut, în timp ce din banda sonoră auzim jelană unu violoncel. Pentru Alexander, mama lui e Gertruda, iar episcopul însuși regele trădător Claudius. Alexander are doar o călăuză, duhul tatălui său, care apare numai într-un impecabil costum alb, în contrast cu păcatele mamei, subliniate de rochiile de culoare neagră sau violent colorate. Păcatul o va face și mai de nerecunoscut atunci când rămâne însărcinată. Din această atmosferă rigidă, bigotă, creată și de familia episcopului, de mama și sora lui, dar și de servitoare, mereu în negru, ca niște ciori prevestitoare, copiii își vor găsi totuși refugiul în casa lui Isak, care îi va salva printr-un truc ingenios. Casa negustorului, un fel de Shylock strângător, este plină cu obiecte vechi, arată ca un muzeu de antichități, dar și aici copiii vor da peste un personaj ciudat, Aron, creatorul unui teatru de păpuși, care îi sperie cu tot felul de șotii, și peste Ismail, fratele lui, un nebun pervers, cu înfățișare angelic-maladivă, care e ținut încuiat într-o încăpere izolată.

Bergman și-a plasat teribila poveste în cele trei spații interioare, foarte contrastante, pentru a diversifica sarabanda interioară a personajelor. Cele trei case, ca o trilogie a cunoașterii, cum ar spune Blaga, sunt tot atâtea probe de inițiere în labirintul existențial. Au parcă, pentru copii, funcții dantești, raiului de acasă, Bergman opunându-i iadul din casa episcopului, ca în casa lui Isak, Fanny și Alexander să se întâlnească cu purgatoriul. Atât decorul și costumele, cât și imaginea, cu tehnica specială a iluminării, marchează aceste spații antitetice, de la vitalist la auster și retro. Fanny și Alexander vor ajunge din nou în rai, acasă, numai după ce află că episcopul a fost mistuit de flăcările care i-au incendiat locuința, datorită neglijenței unei rude bolnave, cu înfățișare de monstru, care trăia acolo. Însă Alexander nu va scăpa de episcop, care îi va apare ca o fantomă malefică, îmbrăcată în negru, în locul fantomei bune a lui Oscar. Emilie va naște două fete gemene, ca un ecou din *Fragii sălbatici*, bunica îi încredințează teatrul, iar viața pare să reîntre în normal, botezul fiind sărbătorit cu același fast ca și Crăciunul, la început. Somptuoasa masă e rânduită circular, sugerând unitatea de nezdruccinat a familiei, în prezența unei mici formații instrumentale ce cântă *Cvintetul opus 44* de Schumann. Filmul se termină cu toastul teribilului personaj Gustav Adolf Ekdahl (Jarl Kulle), un autentic saltimbanc, pus mereu pe brimade erotice, care face un elogiu actorilor și actrițelor familiei, teatrului în general, iar Emilie îi va încredința bunicii un rol în piesa pe care are de gând s-o însceneze, *Visul de Strindberg*. Alexander va fugi de fantoma episcopului și se va refugia în poalele bunicii, care tocmai începe să-i citească din Strindberg, un pasaj conclusiv din care rezultă că ceea ce am văzut este artă, este vis, care se petrece în afară de spațiu și timp.

Dar tratarea acestui subiect shakespearian este bergmaniană, adică are toate elementele stilului impus de regizorul suedez, fiind o prelungire directă a filmului *Strigăte și șoapte*. Antologică este scena când Oscar este bocit cu jipete infernale, contrastând cu imaginea încremenită a mortului și șoaptele copiilor. Țipătul ține loc de rugăciune, de implorare dramatică a milei lui Dumnezeu, așa cum se întâmplă și în scena răpirii copiilor, smulsă parcă dintr-o pagină de basm. Păcălind-o pe mama episcopului, care îi stătea în cale ca o zgripturoaică, Isak reușește să urce pe furiș scările, descuie camera unde erau închiși copiii, îi îndeamnă

să coboare și îi ascunde într-o ladă. Ar fi putut fi prins când Vergerus se duce în camera copiilor să vadă dacă ei sunt acolo. Dar atunci se întâmplă o minune: Isak îngenunchează, ridică mâinile spre cer și începe să jipe, să implore cu disperare cerul. Și deodată o lumină neobișnuită îi schimbă fața, ca pe Muntele Taborului, în timp ce Vergerus deschide ușa camerei copiilor și-i vede pe aceștia culcați, pe dușumea, vegheați de mama lor. Isak e salvat. Ia lada și o duce acasă. Tipătul său a fost auzit de Dumnezeu, tipătul ca formă extremă a rugăciunii. Dumnezeu este același și pentru evrei și pentru creștini. El face minuni și pentru unii și pentru alții. Acest lucru i-l demonstrează și Aron lui Alexander, care a întrebat fantoma tatălui său, venită și în casa plină de antichități, dacă acolo unde ea trăiește acum Dumnezeu există. Și Aron îi joacă scena existenței lui Dumnezeu cel nevăzut, care se manifestă prin mișcarea lucrurilor, care face să se miște o cheie în broasca ușii și să se agite păpușile din teatrul său. Apoi, sub același semn al contrastelor, al antitezelor, stă și partea austeră a filmului, tăcerii, șoaptelor, atmosferei rigide opunându-li-se spectacolul furtunos al naturii, zgomotul pluvial și trăsnetele cerului. Toate secvențele sunt citabile, nu întâmplător filmul a obținut Oscarul pentru cel mai bun film străin, o dată cu Oscarul pentru imagine, decoruri și costume. Putea să-l obțină și pentru banda sonoră, în care muzica originală se amestecă subtil cu muzica lui Benjamin Britten, a lui Schumann și, evident, a nelipsitului Chopin, prezent cu un marș funeral.

Este uluitor cum Bergman a preluat toate sugestiile fantomei din *Hamlet* și le-a prefăcut, le-a dat o funcționalitate personală, o mișcare de sarabandă interioară, toate frământările personajelor fiind privite prin ochii și judecata lui Alexander, care este un Hamlet adolescent, nedespărțit de păpușile copilăriei, pe care le ia, odată cu amintirile calde de vară, și în casa austerului său tată vitreg, cu idei și apucături medievale. Toate întâmplările din film, dificultățile prin care trece acest teatru de familie, cu membrii săi strâns uniți, au și ceva clovnesc, care ține de natura specifică acestor comedianți, personaje cultivate de Bergman încă în filmele sale de început, precum *Noaptea saltimbancilor* (1953). Și tot un acrobat de circ este eroul din *Oul de șarpe*. Evident, fiind scrise de aceeași mână, filmele lui Bergman sunt inconfundabile prin stil. Deși *Fanny și Alexander* are o structură

monumentală, depășind filmele de cameră anterioare, totuși multe detalii amintesc de obsesiile regizorului din filmele deja comentate sau din alte filme pe care le-am văzut, studiindu-le la Institut, precum *A șaptea pecete*, *Persona*, *Izvorul fecioarei*, *Ochiul diavolului*, *Prin oglindă*, *Oul de șarpe* sau *Tăcerea*, care dezvoltă aceleași dualități, reduse de regulă la nucleul conflictual al cuplului. Genial în *Fanny și Alexander* este faptul că tot ce se întâmplă în lumea oamenilor mari, o adevărată sarabandă hamletiană, este privit și judecat cu ochiul neiertător, care nu uită, al celor doi copii. Acest film este un miracol, care nu poate fi comparat cu nimic din istoria filmului, nici măcar cu filmele lui Bergman. Este o operă divină, care îl așează pe Bergman alături de Shakespeare, Dante, Bach sau Bruegel. Regizorul suedez a împlinit aici taina marilor artiști, care au visat opere de sinteză, de interferență a tuturor artelor. El a găsit în cinematograful mijlocul ideal prin care să dea viață unei asemenea viziuni sincretice, demnă de cel mai original *Weltanschauung*.

Întâlnirea sau reîntâlnirea cu Privirea lui Bergman este o trăire mistuitoare, hipnotică. Abia văzând sau revăzând aceste filme răscolitoare, clasice și moderne în același timp, ne dăm seama cât de anemică este cinematografia națională, cât de aculturali par regizorii noștri, în frunte cu Lucian Pintilie, pe care îi desparte de Bergman un drum pavat cu pietre-menhir de forța unor Shakespeare, Biblia, mitologia universală, Mozart și toată muzica simfonică, Caravaggio și toate artele plastice etc. Să ne gândim numai că cineaștii noștri nu au realizat până acum nici un film artistic despre Brâncuși sau George Enescu, iar după titlurile aflate în producție ne dăm seama că sunt încă foarte departe de un asemenea ideal. Discutând cu un cunoscut regizor acest aspect, el mi-a replicat: „Dar nu toți putem fi Bergman! După Shakespeare, nimeni n-ar mai fi trebuit să scrie teatrul! Și de-atunci s-a scris atâta literatură dramatică!” Da, i-am răspuns, problema este însă cum s-a scris. Cine a avut un reper ca Shakespeare, a creat noi repere precum Büchner, Ibsen, Cehov sau Brecht. Iar la noi, Eminescu. Eminescu, nu Caragiale. Poetul l-a avut drept reper pe Shakespeare și dacă nu avea o viață creatoare atât de scurtă, și-ar fi arătat și măsura dramatică. Și după Bergman s-au făcut filme și-or să se mai facă, dar important e să lași urme ca Resnais, Antonioni sau Lars von Trier. Artistul autentic nu

trebuie să imite, trebuie să fie el însuși, dar să fie un reper. Or la acest nivel nu poate ajunge dacă nu se raportează, în munca lui de laborator, la modele, cum s-a raportat Hergman la Shakespeare. Altfel, va fi o nulă în marea sună, vorba divinului brit.

Neguțătorul din Venetia

Nu putem încheia această incursiune în montările shakespeariene fără să nu ne referim și la cea mai recentă dintre ele, filmul **Neguțătorul din Venetia** (2004), cu Al Pacino în rolul lui Shylock, o creație de geniu, pe măsura acestui personaj conceput de cel mai inspirat dramaturg al omenirii, Shakespeare, echivalentul lui Dumnezeu pe pământ, cel care a recreat lumea la concurență cu divinitatea. Piesa **The Merchant of Venice**, cunoscută și cu titlul **Shylock**, după numele personajului principal, un evreu bătrân, în sângele căruia curge răzbunarea adamică, unul din cele mai controversate personaje literare, despre care s-au scris mii de pagini și studii pro și contra, i-a tentat pe mulți s-o ecranizeze și mai toți monștrii sacri au încercat să-l întruchipeze pe Shylock, începând cu Harry Baur, în prima ecranizare a piesei din 1910, și până la Laurence Oliver și Orson Welles. Această ultimă montare, a lui Michael Radford, se petrece într-un context internațional dominat de intoleranță, de ură de rasă, fapt care îi conferă personajului o zguduitoare actualitate. Andrei Șerban, care a pus piesa la Paris, a văzut în Shylock un fel de Ben Laden. **Neguțătorul din Venetia** a fost cea mai jucată piesă în Germania nazistă, exacerbandu-se latura antisemită. În Israel este la fel de des jucată, legitimându-se ura feroce dintre un creștin și un evreu. Dar Shakespeare a opus urii, pe care o duce la apogeu, iubirea și reconcilierea. Care triumfă și în filmul lui Radford.

Piesa, prin amploarea sa religioasă, poate fi considerată o replică la Biblie, la concepția veterotestamentară, căreia Shakespeare îi oferă o alternativă creștină, fapt pentru care acest text este unul dintre cele mai răstignite din istoria teatrului, deși viziunea „divinului brit” este fără echivoc, cu un profund mesaj umanist. Pe canavaua unui împrumut de 3000 de ducăți ceruși de neguțătorul venețian Antonio (Jeremy Irons) cămătarului evreu Shylock, care îi dă banii sub pecete cu condiția că,

dacă nu-i înapoiază în termen de trei luni, va cere drept cheazășie un pful de carne din trupul lui, Shakespeare dezvoltă acțiunea piesei pe conflictul dintre iudei și creștini, făcând o demonstrație de justițiar comparabilă cu faimosul proces pe care l-a judecat regele Solomon, când două mame își disputau același prunc și profetul a cerut să-l împartă cu sabia în două pentru a revela adevărul. Aici judecătorul este Porția (Lynn Collins), prințesa pentru care Antonio împrumutase banii ca să-și ajute prietenul mai tânăr, pe Bassanio (Joseph Fiennes), care dorea s-o petească cu tot alaiul convenit. Însăși Porția, simbolul iubirii, devine abilul judecător care știe să deznoade și reînnoade itele legii în favoarea reconcilierii. Așadar, în paralel cu conflictul principal se derulează basmul cunoscut al peștorilor care trebuie să ghicească în care cufăr din cele trei, de aur, argint și plumb, se află portretul prințesei, pentru a putea câștiga dreptul de a o lua în căsătorie. Va învinge Bassanio, a cărui credință în dragoste va fi încercată apoi cu povestea unui inel, care are aceeași putere de legământ ca și batista lui Othello sau brățara Imogenei din *Cymbeline*. Acest contrapunct al legilor iubirii este ca lumina față de întunericul urii. Iar ura lui Shylock este mereu alimentată, fie cu plecarea slugii la dușman, fie mai ales cu întreg episodul răpirii fiicei sale, Jessica, de către un creștin, Lorenzo, cu care ea pusese, de fapt, la cale această fugă. Firele intrigii se vor împleti însă în ghemul deznodământului.

Toată regulile artei lui Shakespeare se află în această piesă desăvârșită, construită pe mecanismul antitezelor, funcționând genial la toate nivelurile, cel al poveștii de dragoste, al acțiunii religioase, al situațiilor și caracterelor, al monologurilor chiar, spuse ca la teatru, precum cel al lui Shylock, când își prezintă condiția de evreu nu ca pe o excepție, ci ca făcând parte din condiția umană însăși: „Nu mă rănesc aceleași arme? Nu sângerez la fel ca un creștin? Nu simt și eu frigul iernii și căldura verii?...”. Din antologia antitezei face parte și momentul când Shylock este informat de Tubal, un prieten evreu, că un vas al lui Antonio a naufragiat și că fiica i-a fost răpită de un creștin. Vestea bună se împletește cu vestea rea și această alternanță este trăită de Shylock între agonie la extaz. Dar suprema antiteză se află în Shylock însuși: după hotărârea de nezdruccinat de a tăia o bucată de carne din trupul dușmanului său de moarte, el se prăbușește de durere

când, pentru a-și salva pielea, primește drept pedeapsă să se încreștineze. A refuzat iertarea, a refuzat mila, adică a refuzat să fie înțelept, darul pe care Solomon i-l ceruse lui Dumnezeu în locul bogăției și puterii, dar când Porția, deghizată în tânăr judecător, i-a spus că în pactul făcut cu Antonio nu se scrie nimic de sânge, că el trebuie să taie din pieptul lui fără să curgă sânge, Shylock a înmărmurit. Ca Iago după ce e deconspirat. La așa ceva Shylock, un logician imbatabil, nu se gândise. El nu a mai avut replică. Și ca să nu i se ia toată averea, fiindcă a atentat la viața unui nobil venețian, acceptă suprema jertfă: încreștinarea!

Această lecție shakespeariană despre intoleranță este cea mai importantă pagină de istorie religioasă care s-a scris vreodată. Și care este de o actualitate evidentă. Toți fundamentalistii ar trebui să ia seama la drama lui Shylock. Însă nu peste tot sunt judecători ca Porția și ca Ducele Veneției anului 1596, când legea nu îngăduia nici un compromis. Să nu uităm că în cea mai democratică cetate a timpului, Veneția, evreii trăiau în ghetto și erau însemnați prin îmbrăcăminte. Intoleranța lui Shylock este efectul unei drame istorice, a umilinței neîntrerupte a poporului ales, reprezentat aici de Shylock, căruia Shakespeare îi justifică până la un punct atitudinea, dorința unei răzbunări feroce față de dușmanul care l-a scuipat și batjocorit. Iar Al Pacino face o creație memorabilă, prin amestecul dintre intoleranță, lupta pentru a-și recăpăta demnitatea pierdută și umilință. Interpretarea lui te ține cu sufletul la gură. Actorul devine o portavoce de țipete acuzatoare, de vorbe ucigătoare. Geniul lui Shakespeare atinge prin acest personaj perfecțiunea dramatică a cuvântului. Shylock este ca un animal rănit care își strigă drama din ungherul său întunecat. El este ca un șobolan într-o cușcă încinsă. Dar tot spectacolul audio-vizual este memorabil, de la ambianță și decor, la costume și interpretare, un întreg ritual plin de rafinament și somptuozitate. Cu excepția impulsului homosexual dintre Antonio și Bassanio, inexistent în piesă, regizorul Michael Radford, care e și scenarist, a reușit, printr-un ritm alert, să mențină un echilibru dinamic între elementele tragicomice ale piesei, să fie fidel textului shakespearian, bazându-se întrutotul pe Cuvânt, ca pe o armă de cristal care țintește drept în inima spectatorului. Or acest fapt este cel mai curat elogiul pe care filmul îl aduce teatrului.



Salvarea prin cuvânt

Teatrul românesc a fost mereu salvat, revigorat prin Shakespeare. Shakespeare a fost Biblia lui, Cuvântul lui. Noii experimentalisti cred că de la ei începe teatrul. Dar astfel de încercări de „aerisire“ au tot fost. Prin anii '70, eu însumi eram autor al unor texte și spectacole care s-au vrut reformatoare și pe care le-am pus sub semnul „respirației“, cum am numit eu acest teatru de avangardă născut în preajma unor profesori ca Liviu Ciulei, David Esrig sau Radu Penciulescu și a colegilor mei Iulian Vișa, Dan Micu, Andrei Belgrader, Magda Bordeianu, Silviu Purcărete, Mircea Cornișteanu sau Alexandru Tocilescu. Așa cum oricine poate constata din volumul **Teatrul Respirației** (1996), în care mi-am adunat o parte din piesele scrise atunci, teatrul era respirația noastră, noi voiam să creăm așa cum respirăm, să intrăm astfel în consonanță cu respirația cosmică, cu Dumnezeu, și chiar dacă impuneam ideea grupului, a pantomimei colective, nu o rupeam de cuvânt. Și noi militam pentru o reformă în teatru, vrând „să rupem cu trecutul“, cum se spunea, respectiv cu un teatru osificat, fals, sufocat de metoda stanislavskiană și de exagerările ei, de spectacole decorative, de serviciu, gen **Bolnavul închipuit**, după Molière, pus de Sanda Manu la Teatrul Național din Cluj-Napoca, poate spectacolul cel mai prăfuit și depășit din ultimii ani. Eram deci împotriva unor montări mediocre, sub nivelul textului reprezentat. Actorul total, așa cum ni s-a înfățișat el în trupa lui Boris Eifman, avea pentru noi drept coloană vertebrală cuvântul. Și mă îndoiesc că măduva lui, în ciuda agresiunii noilor gropari nonconvenționali, nu va supraviețui. O dovedesc atâtea alte spectacole prezente pe scenele românești, care nu trădează cuvântul, care demonstrează că nu se poate vorbi de apropiere între oameni, de încheierea unei relații, a unei povești, în afara dialogului, care, după Shakespeare, este chiar esența teatrului, teatrul însuși, care înseamnă dialog între scenă și sală, între actor și spectator. Numai prin această *trăire comună* se poate spune adevărul sau se poate crea și recrea magia lucrurilor, ca atunci când vedem un spectacol reușit după **Visul unei nopți de vară**, să spunem, sau ca atunci când se apelează la un text de Eminescu, așa cum ne-a dovedit spectacolul **Făt-Frumos din lacrimă**, după Eminescu și Petre Ispirescu,

în regia lui Victor Ioan Frunză, montat la Teatrul de marionete din Arad, o adevărată surpriză, care vine din partea unei arte surori a teatrului, suficient însă să intuim minunea care ar fi dacă s-ar reprezenta chiar o piesă eminesciană. Desigur, lecția pură nu poate veni decât tot din țara lui Shakespeare și este de ajuns să mă gândesc la spectacolul *Shylock*, prezent în ediția a 13-a a Festivalului Național de Teatru, în care actorul Gareth Armstrong ne-a oferit un adevărat regal de limbă și interpretare.

Cuprins

Introducere.....	5
SHAKESPEARE	11
Infraestetica	11
Secțiunea întâi	14
A. Regula previziunii	14
B. Regula superstiției	24
C. Regula blestemului	35
D. Regula contrariilor	40
E. Regula dedublării	50
F. Regula negării negației sau a finalurilor deschise	76
Secțiunea a doua	83
Lumea ca teatru	84
Artistul	87
Funcția închipuirii	89
Participarea conștientă	92
Măria sa, spectatorul	95
Tematica și cronicile	106
Teatrul în teatru	111
Actorii	121
Teatrul ca joc formativ	127
Teatrul ca poveste	137
Oglinda lui Shakespeare	150
EMINESCU	175
Infraestetica	175
Experiența dramaturgului	175
a) Pornirea de a scrie	181
b) Sub steaua teatrului	183
c) Moftangii antitetici	186
d) Dodecameronul	189

Infraestetica spectacolului audio-vizual	191
a) Monologul	194
b) Oralitatea	195
c) Dialogul și imaginea	197
d) Teatrul prozei	198
e) Poemul cinematografic	208
f) Teatrul politic	209
Transeestetica	211
a) Firescul	212
b) Metoda identificării	215
c) Viața	218
d) Spectacolul catoptric	219
SHAKESPEARE ȘI EMINESCU	223
ADENDDA	241
Un „Hamlet“ fără speranță?	241
Un final neinspirat	246
Zgomotul purificator	249
Viteza amăgirii	253
Shakespeare cântat la ferăstrău	255
Umorul măcelarului	257
Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului	260
Radicalitatea lui Zholdak	264
Un „Hamlet“ mioritic	267
Macbett	269
Un „Cymbeline“ cosmonaut	270
Germano-maghiarizarea lui „Cymbeline“	272
Decriptări hamletiene	275
Îmblânzirea scorpiei	279
Schimbarea la față a Desdemonei	282
Un Shakespeare al filmului: Ingmar Bergman	284
Neguțătorul din Veneția	298
Salvarea prin cuvânt	301

De același autor

Cărți

- Derută în Paradis**, roman, Ed. Albatros, 1978
- Miturile românești și arta filmului**, studiu critic, Ed. Meridiane, 1979
- Paznic la Turnul Babel**, roman, Ed. Eminescu, 1981
- Perspectivile creației**, studii și eseuri despre teatru, Ed. Univers, 1982
- Lumea modernă și cinematograful**, studiu critic, Ed. Meridiane, 1984
- Rudele**, roman, Ed. Eminescu, 1985
- Literatură și cinematograf. Convorbiri cu D. I. Suchianu**, Ed. Minerva, 1986
- Lumea fără oglindă**, roman, Ed. Albatros, 1990
- Fără violență**, teatru, Ed. Evenimentul, 1992
- Încotro?**, roman, Ed. Porto-Franco, 1993
- Băieții de bani gata**, roman, Ed. Alcris, 1993
- Fetele de bani gata**, roman, Ed. Alcris, 1994
- Actualitatea și filmul**, studiu critic, Ed. All, 1994
- Magul călător sau Speranța în viața și opera lui Mihai Eminescu**, eseu, Ed. Emin, 1995
- Șobolanii în Italia**, roman, Ed. Emin, 1995
- Există**, psalmi, Ed. Emin, 1996
- Noii băieți de bani gata**, roman, Ed. Alcris, 1996
- Teatrul respirației**, Ed. Emin, 1996
- Tinerete, amor, prostie. Convorbiri necenzurate cu D. I. Suchianu**, Ed. Alcris, 1997
- În căutarea absolutului**, poezie, Ed. Emin, 1997
- Istoria gândirii estetice românești de film**, studiu critic, Ed. Emin, 1997
- Masca lui Eminescu. Coloane pentru un templu teatral**, Ed. Emin, 1998
- Urmașii Moromeților sau Despre Lauda de sine**, dialog monșerist, roman, Ed. Alcris, 1998

- Chilia sau Trăirea nemijlocită**, eseu, Ed. Semne, 1999
- Mort după America sau Despre Înviere**, dialog iscarot, roman, Ed. Semne, 1999
- Arta speranței**, eseu, Ed. Semne, 2000
- Sophia sau Despre înțelepciune**, eseu, Ed. Alcris, 2000
- Brâncuși înainte de Brâncuși**, eseu-album, Ed. Semne, 2001
- Răstignit în America sau Despre Eroare. Scrisoare deschisă către Înalt Prea Sfinția Sa**, roman, Ed. Semne, 2001
- Apocalipsa după Brâncuși**, eseu-album, Ed. Semne, 2001
- Teroriștii din Turn sau Despre lașitate**, roman-document, Ed. Moldovan Art Law, 2002
- Mesalina sau Despre Păcat și Purificare în Țara Sfântă**, dialog profetic, roman, Ed. Tibo, 2002
- Măștile lui Caragiale sau Spovedania lui Mitică de la origini și până mai apoi**, roman-eseu, Ed. Tibo, 2002
- Monografia**, Ed. Tibo, 2002
- Sfânta Treime a poeziei românești**, eseu, Ed. Tibo, 2003
- Dicționarul cinematografic al literaturii române**, ediția I, Ed. Cartea Românească, 2003, ediția II, Ed. Tibo, 2004
- Ludic, lubric și liturgic**, eseu, Ed. Cartea Românească, 2004
- Fuck You**, critică, Ed. Tibo, 2004
- Dicționarul filmului românesc de ficțiune**, Ed. Cartea Românească, 2004
- Miasme de parfume**, teatru, Ed. Victor Frunză, 2005
- Un păcătos la Athos**, roman, Ed. Axioma Print, 2005
- Sacralitatea. Inițiere în spectacolul religios**, Ed. Axioma Print, 2005
- Un blestem numit Electra**, roman, Ed. Tibo, 2005
- Teatrul isihast**, eseu, Ed. Axioma Print, 2005
- Dicționarul cinematografic al artelor românești**, Ed. Tibo, 2005

Filme

1994 – **Satul ca o icoană** (d); **Treptele extazului** (e) – cu participarea pr. Constantin Galeriu;

1995 – **Dumnezeirea la Eminescu** (dd) – cu Gavril Borodan în rolul lui Mihai Eminescu; **Sub Fereastră Mare, loc de închinare** (d) – cu participarea IPS. Antonie Plămădeală; **Altare de jertfă** (d); **Biserica din grâu** (e); **Nădejdea creștină** (e); **Ce-ai cu mine, Doamne?** (dd) – cu Mircea Constantinescu în rolul lui Tudor Arghezi; **În sihăstrie eternă** (dd) – cu Mitzura Arghezi și IPS Valeriu Bartolomeu Anania; **Miracolul românesc** (e) – cu IPS Antonie Plămădeală; **Dreptul de a-ți plânge morții** (d);

1996 – **Preotul de țară** (d) – serial; **Obârșia lui Eminescu** (d); **Brâncuși – cioplitorul de suflete** (dd) – cu Ernest Matfei în rolul lui Brâncuși; **Dumnezeu s-a născut la sat** (dd) – cu Virgil Flonda în rolul lui Lucian Blaga; **Infinitivul lung brâncușian** (e) – cu Nichita Stănescu, Emil Botta, Petre Pandrea, V. G. Paleolog, Petru Comarnescu, Edgar Papu, Constantin Noica; **Dumnezeul lui Ion Creangă** (dd) – cu pr. Ioan Rusu în rolul clericului Ion Creangă și cu Ernest Matfei în rolul lui Moș Nichifor Coțcariul; **De la Sf. Apostol Andrei la “noi apostoli”** (d); **George Enescu – alesul lui Dumnezeu** (dd) – cu violonistul și dirijorul Louis Haritver în rolul lui George Enescu;

1997 – **Urmașii Marelui Anonim** (dd) – cu Radu Beligan; **Crăciun în Maramureș** (e); **Țara colindelor** (e); **Nicolae Grigorescu – pictorul de biserici** (e) – cu Barbu Brezianu, Radu Bogdan, Horia Bernea;

1998 – **Credința lui Moromete** (dd); **Bârlogul lui Faust** (d) – cu Nicolae Balotă; **Pașii credinței în Țara Sfântă** (e); **Biserica din scrum** (d); **Gurasada** (d); **Mănăstirea Ursitelor** (d); **Biserica din poezie** (e) – a semnat și i.; **Mesia din noi** (e); **Andrei Șaguna – un Mesia al românilor** (e) – cu participarea pr. Mircea Păcurariu; 1998-1999 – **Cu tezaurul credinței în Lumea Nouă** (d) – serial (și i.);

1999 – **Calea Mântuirii** (e) – și i.; **Vetre providențiale** (d); **Lumea ca sămânță** (e) – și i.; **Miorița sau Rostuirea jertfei** (e);

2000 – **Nostradamus** (e) – și i.; **Apostolul cărții** (e); **Fântâna credinței** (e);

2000-2001 – **Dunărea sacră** (dd) – serial;

2001 – **Agonia** (d) – și i.; **Serialul londonez** (d) – și i.; **Castelul** (d) – și i.; **Deschide ușa, creștine** (e) – serial;

1999-2002 – **Doina, Nae Ionescu – românul verde, Copilăria lui Brâncuși, Măștile lui Caragiale**, scenarii blocate de conducerea TVR (publicate în volumele **Teroriștii din Turn și Măștile lui Caragiale**).

2004-2005 – premiera pe marele ecran a filmelor: **Crăciun în Maramureș; Țara colindelor; Obârșia lui Eminescu; Brâncuși – cioplitorul de suflete; George Enescu – Alesul lui Dumnezeu; Bârlogul lui Faust; Dumnezeu s-a născut la sat; Ce-ai cu mine, Doamne?; Credința lui Moromete.**

DTP: Monica Iliuță
Pregătire offset: Mihaela Chiriță
Bun de tipar: m
Format: 106

8124 06



ISBN: 973-87810-5-1